

ПОЭЗИЯ РУССКОЙ ЖИЗНИ
В ТВОРЧЕСТВЕ И. С. ШМЕЛЁВА

УЧРЕЖДЕНИЕ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А.М. ГОРЬКОГО

ПОЭЗИЯ РУССКОЙ ЖИЗНИ В ТВОРЧЕСТВЕ И.С. ШМЕЛЁВА

Шмелёвские чтения 2007 и 2009 гг.
Материалы Международных
научных конференций

Москва
ИМЛИ РАН
2011

Печатается по решению
Учёного Совета ИМЛИ им. А.М. Горького РАН

Рецензенты:
доктор филологических наук *Азаров Ю.А.*,
доктор филологических наук *Примочкина Н.Н.*

Поэзия русской жизни в творчестве И.С. Шмелёва: Шмелёвские чтения 2007 и 2009 гг. Материалы международных научных конференций. – М.: ИМЛИ РАН, 2011. – 458 с.

ISBN 978-5-91812-020-0

В сборнике представлены материалы международных Шмелёвских чтений «Поэзия русской жизни в творчестве И.С. Шмелёва» (2007) и «Мир творчества И.С. Шмелёва» (2009). Научные конференции были посвящены актуальным проблемам изучения творчества И.С. Шмелёва: национальной идее в его интерпретации, философии и онтологии русского быта, проблемам духовности и религиозной составляющей художественного мира Шмелёва, проблемам его поэтики.

ISBN 978-5-91812-020-0

Жантийом-Кутырин И.
(Франция)

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О И.С. ШМЕЛЁВЕ

Уважаемые господа, я предпочёл бы сказать, дорогие читатели Ивана Сергеевича Шмелёва, моего «дяди Вани». Меня попросили произнести несколько вступительных слов, но о чём мне с вами говорить? Ведь с его биографией и творчеством вы уже хорошо знакомы, а если ограничиться несколькими словечками, получится лишь излишний пересказ.

Осведомлённые и талантливые литературоведы уже все рассказали и продумали лучше моего, к тому же благодаря Российскому Фонду Культуры вся информация вам доступна.

Лишь одно обстоятельство не только позволяет, но даже требует еще раз вспомнить о моих дорогих дяде Ване и тете Оле[1]. Ведь благодаря им я прожил счастливое детство и обогатился многими знаниями о России. Надо принять во внимание, что я как бы заместил им их убиенного любимого сына Сергея Ивановича – Серёжу[2], ни за что ни про что расстрелянного большевиками. Я жил у них, проводил с ними каникулы на юго-западе Франции и в Альпах. Тетя Оля мне вязала кофточки, чулочки, кроила и шила портки, рубашонки своими искалеченными ревматизмом пальцами. Она стряпала и на меня, и на Ванечку, чисто русские блюда высшего уровня, как в былое время.

Каждый день мы вспоминали о Серёже, у нас был собственный язык, «идиолект», как его называют лингвисты. Так, например, «серёженькины жилки» обозначало у нас разваренные мягкие хрящи говядины, которыми мы оба, Серёжа когда-то, а я нынче, очень лакомились, облизывали пальчики. Так что Серёжа как бы мысленно все время присутствовал среди нас; к тому же вкусы наши во многом совпадали.

Дядя Ваня по мере возможности придерживался русских обычаев. В доме всегда теплилась лампада перед образами, среди коих, конечно была икона преподобного Сергия[3]. Дядя Ваня аккуратно оправлял фитиль, подливал масла. Хранился тут же пузырёк со святой водой. А на Пасху – раскрашенные яички со свечами из красного воска, принесенные из церкви.

Часто Шмелёвы встречались с великим богословом Антоном Владимировичем Карташевым и его супругой Павлой Полуэктовной[4], моей крестной матерью. Дядя Ваня же был моим крестным отцом, он

меня научил петь «Святый Боже, святый крепкий, святый бессмертный, помилуй нас» так, что я пропел эту молитву, когда меня, четырехлетнего, крестил митрополит Евлогий[5] в Свято-Александро-Невском соборе[6] в Париже.

Дядя Ваня мечтал когда-то стать оперным певцом, он был одарен прекрасным голосом. Судьба решила иное, но он часто напевал дома отрывки из «Руслана и Людмилы»[7]. Он обучил меня нескольким песням, таким, как «Гибель "Варяга"»[8]; у меня еще звучит в ушах – «Наверх вы, товарищи, все по местам, последний парад наступает, врагу не сдается наш гордый "Варяг", пощады никто не желает». И я, конечно, плакал так, что меня дразнили «плаксой», или хуже – «мокрым местом». Тетя Оля также обучила меня нескольким песням: рекрутская «Последний нынешний денёчек гуляю с вами я, друзья. А завтра рано, чуть светочек, заплачет вся моя семья. Заплачут братья мои, сестры, заплачет мать и мой отец. Еще заплачет дорогая, с которой шел я под венец...». Конечно, и я приплакивал.

Тетя Оля не могла громко говорить. В юности к ней забрался какой-то пьяный мужик, она от испуга так закричала, что надорвала себе горловые связки. Ей все же удавалось петь, но только полушепотом.

Шмелёвы в изгнании, как я уже говорил, старались у себя дома возродить «русский дух», даже в житейских мелочах, предрассудках. Так, например, никогда мы не здоровались через порог, чтобы избежать ссоры. В мою подушку зашивали лимон, от детских болезней. Когда шли ливни, принято было насчитать имена сорока плешивых. Мне поясняли, что их плеши, как крошечные солнышки, приманивали большое солнце. И это оправдывалось, так как такой список требовал много времени, и погода успевала измениться к лучшему. Устраивали гаданья: в миску с водой капали воск, получался петушок или курочка, поддерживая или сокрушая наши мечтания.

Конечно, на Пасху тётя Оля готовила пасху, пекла куличи, красила яйца, но целого поросёнка у нас не было. Мы утешались ломтиками ветчины. Требовалось каждому знакомому подарить по крашеному яичку, приговаривая «Христос Воскресе!» или отвечать «Воистину Воскресе!», после чего целовались трижды во имя Отца, Сына и Святого Духа. Иногда мы состязались между гостями, стукали яйца: у кого крепче яйцо, считался победителем и забирал оба яйца, битое и небитое. Устраивали также катанье яиц с горки.

На Рождество нам Дед Мороз приносил елку. Надо было ее украсить. Месяц заранее, тётя Оля учила нас клеить цепи, разные разноцветные коробочки для гостинцев, золотые и серебряные

звёздочки, игрушечные домики и пр. Мы пренебрегали готовыми покупными игрушками. Между семьями было как бы соревнование, у кого самая красивая ёлка. Между взрослыми также было соревнование, но по другой статье, у кого самая вкусная самодельная водка, каждый таил свой секрет, нас, детей, это не касалось.

Перед ёлкой пели «Рождество Твое, Христе Боже наш», приглашали других детей, дарили им подарки, которые требовалось найти по некоторым указаниям, устраивали игры в прятки, жмурки, «да и нет не говорить, седого и черного не поминать», шарады: «На-поле-он» и т.д. Детям некогда было скучать, следовательно, и шалить.

Но вы, наверное, думаете, зачем я вам об этом рассказываю, какое отношение это имеет к творчеству писателя? А это важно, чтобы дать вам почувствовать, в какой обстановке он жил и писал. Случалось, он ходил по квартире, мне казалось, попусту, тётя Оля тогда меня остерегала: он думает, нельзя перебивать его мысли. Потом он садился за машинку и печатал. Когда он кончал что-нибудь, то читал вслух и спрашивал у тёти Оли ее мнение. Верил в её чувства, считался с её замечаниями и исправлял рукопись. Слушая это, я многому научился.

Вам интересно знать, что Шмелёв думал о своем собственном творчестве. Мне он раз объяснил, какое призвание присуще настоящему писателю – это борьба за правду (конечно, не в логичном смысле слова, а как сказывается в народных сказках, где кто-то угнетенный, униженный, человек или зверь, ищет правды, как например, в споре между *кривдой и правдой*). В конце концов, правда должна побеждать, даже в самых отчаянных случаях.

В отличие от сугубо научного доклада писатель опирается не на разум или даже мораль, а старается внушить через сердце, на какой стороне стоит правда. В этом он должен искать свое назначение.

Желаю и вам, читая произведения Шмелёва, задуматься над его заветами.

ПРИМЕЧАНИЯ

Печатается по *МК* из личного архива литературоведа Л.А. Спиридоновой.

Жантийом-Кутырин Ив (Ивистион Андреевич; род. в 1920 г.), лингвист, заслуженный профессор Безансонского университета; сын Андре-Рене Жантийома и племянницы О.А. Шмелёвой Юлии Александровны Кутыриной; крестник и воспитанник И.С. Шмелёва.

[1] Шмелёва (урожд. Охтерлони) Ольга Александровна (1875-1936), супруга И.С. Шмелёва

[2] Шмелёв Сергей Иванович (1896–1921), сын И.С. и О.А. Шмелёвых; студент естественного отделения физико-математического факультета Московского университета; в годы Первой мировой войны прапорщик 5-го легко-мортирного паркового артиллерийского дивизиона; расстрелян большевиками.

[3] Преподобный Сергий Радонежский (в миру Варфоломей Кириллович), основатель и игумен Троице-Сергиевой лавры, благословил московского князя Дмитрия Донского на Куликовскую битву и предсказал ему победу. Умер в 1391 г.; в 1452 г. причислен к лику святых.

[4] Карташев Антон Владимирович (1875–1960), учёный-философ, богослов. Карташева Павла Полиевктовна (Полуэктовна; 1889–1969), супруга А.В. Карташева.

[5] Митрополит Евлогий (в миру Георгиевский Василий Семенович; 1868 – 1946), экзарх русских православных приходов в Западной Европе.

[6] Правильно: Свято-Александро-Невский Кафедральный собор в Париже, кафедральный собор Экзархата русской православной церкви в Западной Европе (Константинопольский патриархат). Строительные работы по возведению храма были начаты в 1847 г. священником Русского посольства Иосифом Васильевым; освящен 11 сентября 1861 г. архиепископом Леонтием (Либединским).

[7] Опера М.И. Глинки; премьера состоялась в 1842 г.

[8] Песня на слова Е.М. Студенской и музыку А.С. Турищева.

I

Спиридонова Л.А.
(Москва)

«ЖИЗНЬ ВО СВЕТЕ»: НАЦИОНАЛЬНАЯ ИДЕЯ В ТВОРЧЕСТВЕ И.С.ШМЕЛЁВА

В статье «Как нам быть» (1927), отвечая на вопросы читателей о сущности национальной идеи и судьбах России, Шмелёв писал: «...Теперь, над всеми «проклятыми» вопросами былого, поднялся – *святой вопрос...* этот святой вопрос – *о бытии России*» (2, 477). Справедливо полагая, что каждая эпоха выдвигает свои задачи и пытается утвердить свою правду, писатель воскликнул: «Я понимал, что новое поколение жаждет нового наполнения и новых идеалов, что без идеалов оно существовать не может: оно же *русское* поколение!» (2, 477). В XXI веке вновь вспыхнули ожесточенные споры о национальной идее и сущности русской души, которую Шмелёв так выразительно и многогранно запечатлел в своем творчестве. Ведь «проклятые вопросы», мучившие не одно поколение русских людей, остались без ответа, а голос писателя только сегодня стал по-настоящему слышен в России.

Изучая историю страны, обращаясь к трудам В. Ключевского, Н. Данилевского, славянофилов, К. Леонтьева, В. Соловьева, перечитывая П. Чаадаева, А. Герцена, Ф. Достоевского, Шмелёв пришел к выводу, что история России – это постоянная расплата за прошлые ошибки и преступления, мучительные поиски истины и идеала. Наклонность к самооплевыванию, раболепству перед Западом, стремление пересадить из чужой почвы модные идеи, даже не попытавшись их критически осмыслить, стали для России роковыми. Шмелёв пишет: «Мы расщепились глубже и пагубнее, ибо мы, скороспелки, ходом нашей истории обречены были *догонять*. На нас, не имевших крепкой *национальной* почвы, многоплеменных, поставленных судьбою между Западом и Востоком, обильно высыпались "идеи". И эти "идеи" раскололи, расплющили зарождавшуюся единую основу – помешали образованию крепкого национального русского ядра» (2, 485). К этому ядру, по мысли писателя, должно потянуться все самое сильное, талантливое, живое, чтобы Россия стала могучим православным государством.

В творчестве Шмелёва национальная русская идея воплощена, прежде всего, в образе Света, который многопланов и многозначен,

являясь не просто образом, а концептом духовной сущности русской жизни. Писатель постоянно обращается к нему: это и свет солнца, и надежда на лучшее (свет в конце тоннеля), и свет истины, сияющей во тьме безверия, и немеркнущий свет истинной любви, и библейский Свет разума, и даже геополитический Свет с Востока. Обратимся к произведениям Шмелёва, в названиях которых использовано это слово.

Рассказ «Свет» (первоначально «Свет во тьме») написан в августе 1943 г., когда в Париже хозяйничали немцы, а район, в котором жил писатель, бомбили. Шмелёв поставил перед собой задачу психологически обосновать состояние человека, чудом избежавшего смерти. Испытанное потрясение – герой узнает, что только он один остался в живых – заставляет его осознать ценность жизни и испытать радость даже от пустяков. Шмелёв писал О.А. Бредиус-Субботиной 18 августа 1943 г.: «Надо было мне и душевное состояние "спасенного" передать читателю, его галлюцинации, его "радость", радость от пустяка, от такого проявления *жизни,* как, м.б., аляповатая этикетка на консервной жестянке… от запаха картошки… вина, – конечно, скверного вина. Но кто был близок к гибели… о, как он должен радоваться и пустяку – самой пылинке в жизни, пылинке, кружащейся в солнечном луче! Выздоравливающие после тяжелой болезни, после трудной операции… когда они чувствуют, что уже снова начинают жить… какое чудо видят даже в дольке апельсина, сквозного на огоньке больничной лампочки! А тут, в жарком, душном подвале, один звук воды из крана – уже солнечный дождь весенний, картинка на жестянке – уже Божий мир, солнечный огород, как там, в станице где-то, далекой, родной станице… зеленая стена живого гороха под кубанским солнцем… баштаны… кавуны… степи…»[1].

Как мы видим, понятие «свет» уравнивается с понятием «жизнь». Поэзия жизни – со всеми ее ароматами и звуками, во всем многоцветии земного бытия, в возвышенном и низменном, – основа художественного мировосприятия Шмелёва. Пейзажи в его произведениях пронизаны солнечным светом; его потоки льются на землю в повести «Богомолье», освещая путь паломников, в рассказах «Приволье», «Весенний ветер», «Вербное воскресенье», «Весенний плеск», «Голуби», «Родное», в главе «Троицын день» из романа «Лето Господне», в «Истории любовной», где «чувство весны» передано в описании конца марта, когда лопаются почки и чуть «зелено дымятся сад и роща». Под лучами солнечного света раскрываются цветы, зеленеет лес, наливаются соком плоды и овощи на грядках, радуя умирающего старого человека в повести «Росстани».

В рассказе «Свет вечный» более сложное и глубокое проникновение в человеческую душу. Шмелёв изображает крепкую русскую семью, живущую в одном из медвежьих углов страны. Отец, богатырь с русой бородой, голубыми глазами и солидным спокойствием в поведении, напоминает рассказчику императора Александра III. Его сыновья – рослые, сильные, здоровые, привыкшие к любому труду. Молчаливая статная хозяйка, похожая на Марфу-Посадницу. Заезжему землемеру, заночевавшему в доме, становится не по себе при мысли, что его могут тут ограбить и убить. Но ничего плохого не происходит: в этой семье, живущей по Божьим законам, никто не способен на разбой.

Рассказчик вновь встречается с Упоровыми – отцом и младшим сыном – в подвале бывшей «монопольки», куда весной 1922 г. большевики посадили арестованных. Упоровых обвинили в организации вооруженного восстания: препятствуя изъятию церковных ценностей, Упоров привел мужиков к храму и три дня руководил обороной, не давая солдатам войти внутрь. Перед смертью он простился с землемером, сказав: «Вот, барин, и расхлебываем, а не мы варили. Нам *такого* не выдумать: умные наварили, а нам расхлебывать <…> Ничего, *пройдет*. Котел наш крепкий, всех не изведешь, *заварим*. Смоем грех. Это, барин, уж за *всё* расплата» (3, 224). В глазах Упоровых землемер увидел «свет вечный» и понял, что «это умереть не может». Не может умереть русский народ, в чьем сердце крепка вера в Бога, возродится Россия, ибо «жив корень, выбивает поросль»; вот основной вывод писателя.

«Свет Разума» – так назвал писатель сборник рассказов о России, написанных в эмиграции до 1928 г. Их общую идею можно определить как утверждение бессмертия русской души, определение ее «живой субстанции» по словам философа И. Ильина. В книге «О тьме и просветлении» он уделил большое место анализу произведений Шмелёва, заметив, что писателю удалось показать в художественных образах «великую основу России – "Святую Русь"». О книгах «Лето Господне» и «Богомолье» он писал: «Сила живой любви к России открыла Шмелёву то, что он здесь утверждает и показывает: что русской душе присуща жажда праведности и что исторические пути и судьбы России осмысливаются воистину только через идею "богомолья"»[2]. Называя Шмелёва «ясновидцем народной души», критик отметил такие особенности русского национального характера, как жажда праведности, совестливость, склонность к покаянию, «дар

взирать к Богу из темноты, силу различать добро и зло и противостоять злу до конца»[3].

В рассказе «Свет Разума» (1926) Шмелёв изображает события времен гражданской войны в Крыму. Большевики утверждают свою власть не только оружием, они пытаются разрушить православную веру и храм Божий. В Алуште арестовывают и увозят в Ялту священника, а вместо него появляется новоявленный проповедник Воронов, открывший у себя «Вертоград сердца», где бесплатно угощают вином и развращают женщин. Ему покровительствуют комиссар Шпиль и чекист Кребс. Воронов старается переманить паству к себе, заявляя: «Видимая церковь есть капище идолов, а священники и дьякона – жрецы! Придите в Невидимую ко Мне!» (2, 80). К нему, действительно, бегают девушки, чтобы узнать «гайну» и «причаститься любви», а местный учитель Иван Иванович Малов становится его сторонником, обещая совлечь с себя «ветхого человека» и принять новое крещение «огнем и духом».

Но праздник Крещения становится днем торжества истинно православной веры: учитель возвращается в лоно церкви, Воронов и Кребс посрамлены, а народ в ледяной воде устраивает массовый заплыв. Рассказывая об этом, дьякон объясняет случившееся глубоко укорененным в народе Светом Разума. Политика новой власти основана на дискредитации «опиума» религии: «Выгоняй "опиум" из народа, Свет-то Разума! В скотов обратим, запрягем и поедем. С "опиумом-то" народ – без страха, а без него – сразу покорятся! Раз понятия Правды нет, тогда все примется, хлеба бы только не лишали! А если еще и селёдку дают – чего!» (2, 84).

Оказывается, эта хитроумная политика не всегда срабатывает. Когда речь заходит о православной вере, народ забывает о селёдке. Устами дьякона Шмелёв выражает собственное убеждение: «Мужику на глаза икону надо, свечку надо, теплую душу надо… Храм Господень с колоколами надо! В сердце колокола играют…. А не пустоту. С колоколами я мужика до последнего неба подыму!» (2, 79). Писатель уверен – «Россия мирови Свет разума!». Несмотря на все испытания, выпавшие на долю России, Свет Разума хранить надо: «Хоть в помойке и непотребстве живём, а тем паче надо Его хранить. И только на малых сих надежда, поверьте слову!» (2, 83).

Свет Разума – величайшая народная мудрость, пока он сияет в тайниках сердца простого человека, жива Россия. Из этой духовной сущности на земле вечно творится и обновляется жизнь. Поэтому так поэтичны в творчестве Шмелёва описания православных святынь,

церквей и соборов. При виде солнечно-розовой Троице-Сергиевой Лавры, которая светилась и сияла нетленной красотой, он восклицает: «Сколько пережила она за свои пять веков! Сколько светила людям! <...> Было такое чувство: все, что вокруг творится – дурманный сон, призрак, ненастоящее... а вот это – *живая сущность*, творческая народная идея, завет веков, *это – нетленное*. Можно разрушить эти стены, испепелить, взорвать, и её это не коснется. Высокая розовая колокольня, сияние, золотые купола...»[4].

В лирической миниатюре «Свете тихий» доминирует тема святой тайны зачатия новой жизни. Шмелёв описывает усадьбу в первые дни июня, белую церковь у рощи, медовые луга и необъятное поле. Колосья ржи на поле уже совсем сухие, и пыльнички шуршат, покрываясь дымком: «...вдруг все хлеба, все сразу... вдруг будто задымятся – вздрогнут... и дымный полог на все поля. Да, это редко видят. Народ-то знает... Мне только раз случилось, видел святую тайну». Великая тайна зачатия нового зерна вызывает ликование всего окружающего: «...славят хлеба, сияют, дышат последним светом, зачавшие: солнце коснулось их, тронуло теплой кровью, сизою пеленой закрылось. Верезг стрижей смолкает, прохлада гуще и – перезвон – "Слава Тебе, показавшему нам све-эт!"»[5].

В этой миниатюре Свет не только непосредственно связан с жизнью, он является проявлением воли Всевышнего, без которого она невозможна. Славя Свет, Шмелёв подчиняется этой Воле, любуется её проявлениями и умиляется мудростью Создателя. Земное, как всегда в творчестве писателя, непосредственно связывается с небесным; обнажается «ткань–пелена», прикрывающая великие тайны земли.

Частица божественного света заключена в таинстве любви, которая является одной из доминант творчества Шмелёва. Он верил, что браки заключаются на небесах, и боготворил женщину, видя в ней воплощение красоты, добра и истины. Ольга Александровна, жена писателя, а после ее смерти Ольга Александровна Бредиус-Субботина были для него идеальными фигурами, воплощающими соловьевскую идею «вечной женственности». В романе «Пути небесные» и в переписке с Бредиус-Субботиной он творит восторженный гимн Прекрасной Даме, называя женщину – символом вечности, родником жизни. При этом Вечная Женственность воплощается для Шмелёва не столько в Софии, сколько в Богоматери, которую он называет Матерью Света.

«Я всегда искал *света* в людях, я тянулся к нему и старался показать его в людях людям», – признавался Шмелёв[6]. Пленительные

образы женщин, которые он создал в своих произведениях, – от татарки Нургет в раннем рассказе «Под горами» до Анастасии в «Неупиваемой чаше», Паши в «Истории любовной», Катички из романа «Няня из Москвы» и Дариньки в «Путях небесных» – идеальны и вместе с тем жизненно правдивы. Все они носят в своих душах свет любви, который порой превращается в Свет Креста. Веря и надеясь, они стойко переносят жизненные трудности, разлуку с любимыми, тяжелые испытания. Шмелёв славит женщину и особенно русскую женщину, в характере которой жажда дела сочетается с мечтой об идеале. В статье «Русским девушкам» он писал: «Ваша великая миссия – нести чистоту, утверждать нравственность, дать здоровое поколение. Воспитать его, научить жизни в Боге», и заключил: «Помните непрестанно, что мы велики, что мы от великого народа, что мы чудесны и нашей историей, уделившей нам миссию охранять культуру, что мы велики великим страданием нашим и великой победой нашей – всем тем чудесным, что русский гений давал, даёт и будет давать миру!» (7, 410).

Итак, образ Света проходит через все произведения Шмелёва, присутствуя в пейзажных зарисовках, в любовных признаниях, в философских размышлениях и в публицистике. Зимний свет холодного утра в «Михайловом дне», описания Светлого дня – Пасхи, восхищение «светлой душой русской», свет чистый православной веры и Свет Разума соседствуют с глаголами просветлить, внести свет в сумерки, жить в свете, т. е. по канонам православной религии. Симфония света звучит в творчестве писателя как симфония жизни, земной и небесной. Она-то и создает ту неповторимую истинно русскую атмосферу, в которой происходит действие, передавая «живую субстанцию Руси».

«Национальная почвенность, этот неразвеянный, нерастраченный, первоначально крепкий экстракт русскости» заставили И. Ильина назвать Шмелёва певцом русского национального характера, традиций православного христианства и даже носителем всероссийской государственности. Он писал: «Он знает, как жил и строился первобытный русский человек. И, читая его, чувствуешь подчас, будто время вернулось вспять, будто живет и дышит перед очами исконная Русь, ее израненная историей и многострадальная, но истовая и верная себе, певучая и талантом неистощимая душа»[7].

Горячая вера в возрождение России, мысль о том, что она вступает в фазу «прославления» – «и мученического, и – историко-государственно-культурного»[8] питали творчество Шмелёва. Он мечтал

вернуться на родину, когда там восторжествует «жизнь во свете», понимая под этим – единение человека с природой, торжество любви, духовности и православной веры.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Роман в письмах. Т. 2*. С. 208.
[2] *О тьме и просветлении*. С. 390.
[3] Там же. С. 370.
[4] *Роман в письмах. Т. 3*. С. 686.
[5] *Роман в письмах. Т. 1*. С. 110.
[6] *Роман в письмах. Т. 3*. С. 228.
[7] *О тьме и просветлении*. С. 338.
[8] *Роман в письмах. Т. 2*. С. 140.

Черников А.П.
(Калуга)

ОНТОЛОГИЯ БЫТА В РАННЕЙ ПРОЗЕ И. ШМЕЛЁВА

Важнейшей особенностью эстетики И.Шмелёва с самого начала его творческого пути является пристальное внимание к быту. Писатель был убеждён, что без изображения быта как конкретно-чувственной формы проявления бытия не может быть настоящей литературы, волнующей сердца и умы читателей.

Но изображение быта никогда не является для него самоцелью, а служит наилучшей обрисовке среды и характеров, выявлению, по его словам, «скрытого смысла творящейся жизни»[1]. Писатель плотно погружает читателя в быт русской жизни конца XIX – начала XX веков, но рассматривает его как явление, онтологически соединяющее человека с вечностью. Пропущенные через призму творческой индивидуальности бытовые детали и подробности превращаются под его пером в значительные художественные обобщения, получая философское истолкование. Оно – в напряжённости постановки вопроса о назначении человека, в стремлении прозреть сквозь земное и обыденное свет Божественного Промысла и высшей истины; законами «Светлого Неба» выверить суть и смысл человеческого существования. Укоренённый в сфере быта, писатель «преодолевает» быт самим характером его изображения.

Уже в ранней прозе Шмелёва ключевую роль приобретают архетипические универсалии, позволяющие ему изображать через быт

– бытие, онтологически и экзистенциально объёмно осмысливать ход человеческой жизни. Важнейшими из этих универсалий в творческой практике Шмелёва являются небо, дом, храм (монастырь), путь.

«События времени перепутались со всем обиходом, и он уже не мог отделить их от своей частной жизни» (II, 25), – так воспринимает действительность герой рассказа «Иван Кузьмич» (1906) купец Громов. Утратив с началом революционной смуты 1905 г. ощущение стабильности и целесообразности бытия, старый человек приходит к выводу, что есть у него надёжная опора – «Небо, тот таинственный мир, к которому взывал он в минуты душевного гнёта, при мысли о котором весь исполнялся священного трепета». Герой рассказа позиционирует себя как человек верующий. Апелляция к Небу и последующий уход в монастырь – это для него не безысходность, а единственно верный выход.

«Под небом» (1910) – так названо одно из ключевых произведений Шмелёва начала 1910-х гг., в котором органично переплелись раздумья о быте и бытии простого человека, о сопричастности жизни людей с жизнью природы, о прошлом, настоящем и будущем России.

Автор создаёт здесь колоритный народный характер с драматически трудной судьбой. Жизнь крестьянина и охотника Дроби – цепь невзгод и несчастий. Однако они не сделали его отчуждённым от людей, от окружающего мира человеком. Образ Дроби – кенотический тип народного мудреца и философа. В его образе жизни, в том, что он взыскует Града Божия и «праведной земли», «вертограда» впервые в творчестве Шмелёва глубоко выразился эсхатологизм народной души, алкание грядущего преображения. Русский религиозный мыслитель Серебряного века Г. Федотов, много размышлявший над типологией русской духовности, писал о том, что в типе странника «живёт по преимуществу кенотический и христоцентрический тип русской религиозности, вечно противостоящий в ней бытовому литургическому ритуализму»[2].

Именно таков шмелёвский персонаж. Стихийный философ Дробь напряжённо размышляет над смыслом своего существования: «Конечно, маленький я человек, так я себя и понимаю. Но ведь для чего же нибудь создал меня Творец?.. Так неужели же для одной скорби и горя…» (II, 117). Более того, его беспокоит ни много ни мало дума о «всей сути жизни». Без этого, убеждён Дробь, «душа не может располагать себя как следует» (II, 108). Раздумья героя о сути жизни приводят его к убеждению, что «правда придёт!»

Укрепиться в вере в конечное торжество Правды и Счастья для всех Дроби помог отшельник Софрон. Дробь так определяет главную черту личности Софрона: был в нём «дух силы». Этот «дух» заключался, по мысли героя повести, в том, что Софрон «правду мог всем сказать. И никого не боялся. И за всех маленьких людей, и за всех обиженных стоял…» (II, 116). Поселившись на старости лет в лесной глуши, Софрон продолжает нести в сердца людей христианское милосердие и «утешение скорбей».

Раздумья писателя о характере и судьбах родного народа своеобразно реализуются в пейзажных зарисовках, которые являются органическим компонентом идейно-художественной ткани многих произведений писателя, сообщая им философскую глубину.

Символично название повести «Под небом». Образ неба, объёмный, многозначный, помогает лучше понять характер религиозно-этических и эстетических воззрений писателя.

Небо под пером Шмелёва вселяет «мощную силу» в души людей. Когда Дробь и его спутники заблудились в болотной глуши, надежду на благополучный исход им подаёт небо: «Над нами было тихое небо, северное, нежное небо, чуть тронутое золотой лазурью…» (II, 16). Повесть пронизана мыслями о Божьей закономерности, оправданности тварного мира, о необходимости для каждого человека жить по высшим нравственным правилам и законам. Именно такой жизнью живёт Дробь, и поэтому ему открыта главная, по мнению автора, истина жизни: «Как ежели кто поймёт всю суть жизни, так такая в нём сможет произойти радость <…> И даже в самой тяжкой нужде будет и скорби, а не захочется помирать» (II, 4). В высокой духовности Дроби – секрет его привлекательности и нравственно-этической состоятельности в топосе национального бытия.

Писатель обожествляет природу, она является основой его этического и эстетического идеала.

Пейзажные зарисовки, щедро представленные в его произведениях, наполнены глубоким лирико-философским и нравственно-этическим смыслом. Внешне простые картины природы рождают думы о родине, о силе жизни, о праве людей на радость, счастье и красоту. Природа потому несёт в себе идеалы добра и правды, что в ней, по мысли автора, наиболее полно проявляются законы «Светлого Неба», т.е. идеи христианской любви и справедливости.

Осознание высокого единства человека и природы, сопряжённости всего живого является для писателя одним из существеннейших признаков подлинной человечности.

Природа в произведениях Шмелёва – активный катализатор нравственных качеств человека. Именно в естественном общении с нею, в душевной раскованности и осознании своей причастности к её мудрой силе и красоте герой повести «Под небом» обретает ту «силу духа», которая побуждает рассказчика, городского врача, человека высокого интеллекта, искать его общества.

По-своему значимо в этом плане и другое произведение Шмелёва начала 1910-х гг. – повесть «Стена» (1912) с изображённой в ней типичной для конца XIX – начала XX веков социально-нравственной драмой: некогда богатое имение барина Тавруева со смертью хозяина пошло с молотка и теперь продано легкомысленным сыном за бесценок ловкому подрядчику Бынину, а у того перекуплено ещё более опытными дельцами. Одним из концептуально значимых в мифопоэтическом комплексе произведения является архетип «дома». Дом у русских всегда был своего рода плодовитой смоковницей, на которой произрастало и продолжалось из поколения в поколение святое дело приумножения жизни. Отсюда его роль как нравственного императива в системе нравственных ценностей, утверждаемых писателем. Отсутствие дома делает человека безродным, лишает корней.

В мифопоэтике шмелёвского произведения архетип дома приобретает сакральный характер. С разрушением дома, родовой усадьбы окончательно оскудевает душа его последнего владельца, Тавруева-сына, обрекшего себя на онтологическое сиротство.

Ничтожным в своём эгоизме и распутстве Тавруеву-младшему и посреднику Бынину противопоставлена в произведении артель рабочих-подёнщиков «из-под лесного Козельска», вынужденных на кабальных условиях наняться на тяжёлую работу: разбирать стены старой кирпичной оранжереи. Рабочие родом из-под древнего Козельска, известного своим героическим прошлым ещё со времён татаро-монгольского нашествия. В четырёх верстах от него находится знаменитая Оптина пустынь. Благодатная аура православной обители незримо присутствует на страница повести, окрашивая соответствующим образом авторские рефлексии и интуиции. Аллюзийно-реминисцентный фон произведения сориентирован автором на архетип, на генетическую и духовную память читателя. Он призван повысить смысловую ёмкость текста, включить локальное событие, положенное в основу сюжетного содержания, в поток исторической и духовной жизни нации. С искренней теплотой, используя выразительные штрихи и детали, краткие, но семантически

значимые описания, авторские ремарки, жесты, речь персонажей, рисует автор рабочих. Для их обрисовки он не жалеет тёплых слов, и суровое повествование пронизывается проникновенными нотками: «Жарко глядело на них солнце. Оно любило их. Оно сушило на них взмокшие от пота рубахи, сняло с их лиц тонкую слабую кожицу и закалила новую, крепкую, покрыв её несмываемым бурым глянцем. Приняло их в свою работу с зыбкой скрипучей колыбели и пошло с ними на все пути и перепутья путаной жизни» (IV, 64).

Солярность произведений Шмелёва столь же щедра, сколь и избирательна. Она используется преимущественно при изображении положительных персонажей, представителей «почвенной», глубинной России. О глазах Дроби, например, наиболее полно воплощающем представления писателя о сути русского национального характера, сказано: «И видел я в них золотые точки отражающегося солнца» (II, 146). Прав был И. Ильин, писавший, что образы персонажей создаются Шмелёвым «согласно основному закону духа, в силу коего мир отзывается человеку теми голосами, которыми взывает сам человек»[3].

Лирический дискурс повествования «Стены» направлен на осмысление автором национального характера. Художественная антропология произведения амбивалентна. Рабочие робки, неграмотны, легко поддаются соблазну напиться за счёт городских чиновников, приехавших покутить напоследок в проданную тавруевскую усадьбу. Не скрывая негативных черт в поведении и бытии народа, Шмелёв подчёркивает его трудолюбие, талантливость, чувство товарищества, душевный размах. Вот почему повесть «Стена», несмотря на обилие в ней драматических эпизодов, оставляет ощущение будущего счастья, которое ещё не пришло, но «должно же прийти» на смену унылому однообразию духовно убогой жизни.

Этот контраст между мечтой и действительностью, тусклой обыденностью повседневности и богатыми душевными задатками человека автор выразительно передаёт в сцене сна рабочих: «В пустом, без настила, сарае спали каменным сном. Спали тяжело и мутно, как спит одна лапотная Русь, голая Русь. А может быть, только разбитые и помятые в работе тела лежали в пустом сарае, а сами они, иные, были под светлым небом, в вольных полях, в раскатистых санях, уносящих в снеговые просторы, в погромыхивающей телеге, пробирающейся вечерком с базара к тихой лесной деревеньке, на вечерней улочке, ещё не проглянувшей из поднятой стадом пыли и уже поющей ночные песни под дробный топот и играющий девичий смех» (IV, 101). Сновидение, точнее, сно-видение является важным элементом

художественного пространства произведения, обогащающим его предметно-бытовые реалии и смысловое содержание.

Шмелёвская онирия, позиционируя дихотомию «тело» и «душа», «родной дом» и «чужая сторона», сообщает произведению сложный философско-психологический рисунок, показывает внутреннюю взаимосвязь явлений: герои Шмелёва оторваны от дома телесно, но отнюдь не душевно-духовно, как Тавруев-младший.

Поэтому концепты «стена», «камень», символизирующие тяжёлое, порой безысходное существование, уступают в произведении место образу «Светлого Неба», «вольным просторам» как олицетворению счастья, радости, созидательной мощи простого человека, который, по убеждению автора, является основой материально бедной, но духовно богатой России.

Идея утверждения высоких духовных и нравственных качеств личности является основной и во многих других произведениях Шмелёва 1910-х гг.: «Росстани», «Виноград», «По приходу», «Карусель», «Лес», «Лихорадка», «Поездка», «Гости», «Друзья», «Как надо». Воссоздавая в них определённые жизненные ситуации, житейски обыденные по своему уровню и масштабам, писатель стремится к утверждению основополагающих черт морали: совести, чести, милосердия, трудолюбия и других. Простого смертного, лишённого качеств борца человека приподнимает над обыденностью достаточно интенсивная внутренняя жизнь, влекущая к ценностям высшим. В них отчётливо выражена онтологичность эстетических принципов писателя, умеющего чутко вслушиваться в вечный и сложный ритм бытия, через изображение «обыденной жизни обыкновенных людей» художественно убедительно показывать «скрытый смысл творящейся жизни», её истинные ценности. Философско-эстетическая концепция бытия в произведениях Шмелёва оптимистична, её вектор направлен на осмысление единства путей земных и небесных, зиждется на принципах и категориях христианской аксиологии и этики.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Шмелёв И.С.* Что я хотел сказать своей пьесой «На паях»? // Биржевые ведомости. 1915. 26 янв. С. 4.

[2] *Федотов Г.* Судьба и грехи России. СПб., 1992. С.69.

[3] *О тьме и просветлении.* С. 367.

Зайцева Г.С.
(Нижний Новгород)

РАННЯЯ ПРОЗА И.С. ШМЕЛЁВА: К ВОПРОСУ ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ПОЭТИКИ

Раннее творчество И.С. Шмелёва может быть адекватно прочитано и понято лишь в системе сложившихся ныне представлений об эстетических закономерностях развития литературы начала XX века. Недавнее переиздание книги о русской литературе 1890-1910 гг. под редакцией С.А. Венгерова[1] и выпуск двухтомного исследования «Русская литература рубежа веков», подготовленного ИМЛИ РАН (М., 2001) закрепили назревший взгляд на литературу Серебряного века как на художественную систему сосуществовавших многообразных эстетических путей постижения человека. На смену концепции резкого противопоставления реализма и модернизма в литературе этих лет к настоящему времени доказательно развивается идея взаимодействия, взаимовлияния направлений и течений в русской литературе этого периода.

Так, в этом ключе оценено и прослежено движение И.А. Бунина от реалистических начальных полотен в сторону приятия некоторых особенностей почерка модернистов (от «Деревни» к «Господину из Сан-Франциско») и, наоборот, движение ученика и последователя Д.Мережковского Федора Сологуба от увлечения декадентскими настроениями в сторону реализма. В связи с этим не случайным представляется различие мнений литературоведов о методе сологубовского «Мелкого беса», когда одни отмечают в романе выраженность принципов реализма, другие – говорят о господстве в нём модернистской концепции действительности… Отмечено, что уже в конце 1900–1910-х гг. в литературе появился термин «неореализм» (новый реализм), несколько по-своему толковавшийся тогда представителями реализма (в частности, Ивановым-Разумником) как процесс отталкивания от натурализма и обновления классического реализма новыми техническими поисками модернистов и, с другой стороны, понимаемый модернистами как благотворный путь обогащения за счет реализма с его обращенностью к «внешнему миру», анализу, наблюдению[2]. Раннее, дооктябрьское творчество И. Шмелёва вполне вписывается в обозначенные выше рамки неореализма, т.е. стремления литературы 1900-1910-х гг. к созданию

произведений, отвечающих требованиям синтеза двух художественных систем.

С другой стороны, термин «новый реализм», «неореализм» рассматривается также как явление реализма, проявившееся в литературном процессе после пережитого обществом поражения революции 1905 г. Это проявилось в отказе от изображения социально активной личности при решении проблемы «человек и среда», от детерминистической тенденции, объясняющей поведение человека влиянием среды. Писатели-реалисты перешли тогда к изображению будничной жизни, обратились к тематике сущностной, вечной (труд, любовь и др.). Такая смена тематики и настроения с очевидностью была проявлена, в частности, автором «Молоха», «Поединка», очерка о Севастополе – А.И. Куприным, обратившимся в 1910-е гг. к созданию «Гранатового браслета», «Ямы» и др. произведений с сущностной вечной проблематикой.

К творчеству раннего И. Шмелёва приложимы оба обозначенных выше понимания «неореализма». С одной стороны, реализм И. Шмелёва 1900-х гг., периода его близости к горьковскому издательству «Знание», ближе к реализму классического образца: его «Гражданин Уклейкин» (ж. «Русская мысль», 1908) и «Человек из ресторана» (Сб. товарищества «Знание», 1911) – произведения с социальной тематикой, в них поступки и характеры героев детерминированы средой, обстоятельствами их жизни. С другой стороны, проза Шмелёва последующего этапа, периода его близости к издательству «Шиповник» – «неореалистична». Во-первых, по тематике она шире открыта общечеловеческим, вечным проблемам и ценностям жизни (см. «Росстани» («Слово», 1913)) и, во-вторых, оснащена признаками поэтики, привнесенными в литературу писателями модернистского крыла.

На наш взгляд, показателен в этом последнем смысле рассказ Шмелёва «Волчий перекат» (Современный мир, 1913. № 12).

В его поэтике очевидно, по нашему представлению, влияние брюсовского взгляда на путь обогащения искусства, литературы через обращение языка поэзии к поэтике намеков и бодлеровских «соответствий», т.е. иначе – к признакам художественного самовыражения через приемы импрессионизма.

В ткани реалистического рассказа И. Шмелёва «Волчий перекат» нашли художественное воплощение некоторые принципы импрессионистического освоения действительности, так называемой «поэтики впечатлений»: умение передать первую реакцию от коротких

«мгновений жизни» (порождающее в повествовании известную фрагментарность!) и вместе с тем стремление передать ощущение динамики изображаемой реальности как движущегося целого.

В начале рассказа сцены народной жизни, изображение безграничных просторов, деревень и посёлков России даются в восприятии интеллигентной пары артистов: Певицы и Баритона, плывущих на пароходе по коварной северной реке на последние предосенние концерты.

Баритон в рассказе пассивен и немногословен, и в центре внимания автора и читателя оказывается Певица.

Впечатление героини от всего увиденного с парохода скорее ироничное и негативное: на берегах, пробегавших перед их взором, она увидела лишь скудость, бедность, «будни», «пустоту», вызвавшие у нее чувство «тоски» (1, 230). В композиции этой части рассказа превалировала упоминаемая выше фрагментарность. Случайность и неглубокость этих первых впечатлений Певицы корректируются, однако, вмешательством автора, полемизирующего со своими героями.

В этом повествовательном процессе важными являются два одновременно действующих в рассказе фактора: во-первых, последовательное использование автором композиционного приема передачи впечатлений героев от увиденного ими («здесь и сейчас») и, во-вторых, введение в повествование знаковых образов, обретающих роль символов.

Таким символом в рассказе становится образ пианино. Прослеживая путь героев к месту концертной деятельности, повествователь заметил, что на другое утро артистов пересадили на новый, большой и белый пароход «Чайковский», «недавно спущенный, на котором ехал министр» (1, 228). Описывая обстановку прекрасного салона нового парохода, автор не преминул заметить, что взгляд артистов с удовлетворением выделил среди всего прочего пианино: «От него пахло лачком и слабым камфорным духом» (1, 228).

Образ пианино повторится в рассказе еще не раз. Вскоре читаем: «На одной пристани, где ничего не было, кроме сарая и леса за ним, выгрузили пианино. Его выкатили пароходные молодцы и поставили к горке мешков. Мужик в полушубке потыкал кнутом в доски.

– Стёкла, што ль? <…>

Певице забитое в доски пианино показалось жалким и лишним здесь» (1, 229).

«Вернувшись в салон, певица подняла крышку новенького пианино, взяла несколько грустных аккордов, посмотрела в окно и захлопнула.

– Какая тоска!» (1, 230).

Образ пианино обрастает в рассказе всё более глубокими смыслами, превращается в знак культуры и духовности и вступает в конфликт с основным негативным впечатлением и оценками увиденного в пути Певицей. Озадаченная фактом появления среди лесов и глуши заколоченного в ящик пианино, она вспомнила, однако, что в молодости в деревне, в усадьбе, когда она пела, слушать её пение приходило много народа, девушки приносили ей васильки, а парни, «которые бьют окна в кабаках и дерутся ножами, принесли раз венок из хвои» (1, 229).

Факт появления среди тоскливых и бесконечных, то пустынных, то лесистых берегов груза с пианино (знака духовности и культуры) пробудил в душе Певицы массу неразрешимых пока чувств и вопросов: «Кругом леса, неуют… Кому-то выгрузили пианино… Кому нужно здесь пианино!» (1, 231).

Ответ на этот вопрос героиня и читатель получают во второй части рассказа, с появлением образа сильного, самодостаточного, красивого и глубоко нравственного героя – Егора Ивановича Серегина, мужественного труженика – контролёра, инспектора речных путей, обеспечивающего движение пароходов по небезопасной, капризной северной реке. В этой части рассказа импрессионистский «приём впечатления» предстаёт в «перевёрнутом виде», в обратном ракурсе, поскольку те, кто судил о народной жизни в первой части рассказа (Певица, Баритон), сами становятся объектами впечатления со стороны героя из народа. Прежний объект восприятия становится здесь субъектом процесса оценки.

Диалогом двух героев – Певицы и Серегина – Шмелёв в финале рассказа сумел передать представление о трудовом героизме ночного «гостя», о чистоте его отношений с любимой Сашурой, о его способности восхититься не только внешней красотой Певицы, но и оценить тонкость её душевных способностей понять другого.

Волновавший Певицу вопрос о нужности пианино бескрайним народным пространствам сменился в конце рассказа ее признанием в том, что будни таких людей, как Серегин, заслуживают «великой симфонии».

Убедительно, мастерски используя в рассказе «Волчий перекат» импрессионистский «приём впечатления», Шмелёв дает свой художественный ответ на один из вопросов жизни русской жизни 1890–1900-х гг., – вопрос об отношениях интеллигенции и народа.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Русская литература XX века. 1890–1910 гг. / Под ред. проф. С.А. Венгерова. М.: Республика, 2004.

[2] Об этом см.: Русская литература рубежа веков: (1890-е – начало 1920-х годов). М., 2001. Кн. 1. С. 17.

Любомудров А.М.
(Санкт-Петербург)

ИВАН ШМЕЛЁВ: МЫШЛЕНИЕ В ОБРАЗАХ

В творчестве многих писателей существуют устойчивые мотивы, которые сопровождают художника на протяжении всего пути и постоянно проявляются в его произведениях разных жанров, разных хронологических периодов. Это не столько мыслительные концепты, сколько идеи сердечные, связанные с чувственно-эмоциональной и, отчасти, с духовной сферой. Образно говоря, живут они не в уме, а в душе и сердце и потому являются устойчивыми и глубокими.

Присутствуют они и в книгах И.С. Шмелёва, художника с обостренно-чутким, «чувствующим» сердцем. Один из них – мотив *возвращения*. Большей частью он проявляется как возвращение к своему детству, но выходит за рамки возрастной ностальгии. Шмелёв сознательно и подсознательно стремился ощутить вновь некогда испытанные состояния радости, защищенности, святости, чистоты, обрести детскую непосредственную, нерефлексирующую веру. С этим мотивом связан другой – *потребность защиты*, стремление к «укрытости» от мирового зла и гибели. Мечта о состоянии, когда «ничего не страшно» (эти слова являются лейтмотивом многих его сочинений), приходит в его книги еще до революции, в годы относительно благополучного существования (например, в рассказе «Лихорадка») и многократно усиливается впоследствии, с переживанием подлинных скорбей, страданий и потерь. Это состояние всегда связано с покровительством «высших сил», в зрелом творчестве персонифицированных в лице Бога.

Через всю жизнь Шмелёва, то подспудно, то явно и настойчиво, проходит *тяготение к монастырю*. Несомненно, оно связано с запечатлевшимся в душе ребёнка паломничеством в Троице-Сергиеву Лавру, описанным в «Богомолье». Блаженное, безоблачное детство, в которое снова и снова возвращался памятью писатель в поисках

«укрытия» от бед и одиночества, неразрывно сплелось в сознании с образом обители, старца. Это можно наблюдать уже в раннем творчестве: стремится в монастырь герой «Росстаней», идет в обитель, на исповедь к монаху, персонаж «Лихорадки». Напомним: путешествием в монастырь начался жизненный и творческий путь Шмелёва, в стенах православной обители он и окончился.

Если для православных писателей, близких по типу к Б.К. Зайцеву, характерно совпадение образно-художественного видения и христианского мировоззрения, то у Шмелёва есть некоторый «зазор» между его творческой интуицией и рациональным (философским) осмыслением действительности. «Творчество опережало самое жизнь: давно православный по миропониманию, Шмелёв какое-то время оставался малоцерковным человеком. Но двигался к тому, несомненно»[1], – пишет М. Дунаев о Шмелёве 1920-х гг., предполагая, что в дальнейшем художник становится по своей вере и жизни воцерковленным и православным. Мы попытались показать, что это не вполне так: и сомнения, и некоторая «недовоцерковлённость» оставались присущи *личности* Шмелёва до последнего года жизни[2]. Но в своих книгах он воплотил воцерковленное бытие и образы всецело православных людей. Сила художественной изобразительности воссоздала образы православных персонажей как бы помимо рационального принятия или непринятия автором религиозного (в данном случае – православного) мировоззрения.

В произведениях Шмелёва нет тенденции, нет желания «вести» читателя к идеалам, разделяемым писателем «a priori», напротив, читатель втягивается в совместный с автором поиск. Сила подлинного со-чувствования преодолевает издержки любых рационалистических философских или религиозных концепций. Так возникли образы Горкина, Няни, старца Варнавы, десятки других характеров, в которых покоряет *правда*, в которых просвечивает *духовная реальность*, подлинно присутствовавшая в этих реально существовавших людях. Лишь когда Шмелёв пытался нарисовать образ всецело им вымышленный, не имеющий прототипа (таких героев, впрочем, у него считанные единицы) – проступала некоторая искусственность и неубедительность характеров.

В творчестве Шмелёва наблюдается нередкая ситуация, когда художник оказывается глубже мыслителя. «Художественный акт Шмелёва есть прежде всего и больше всего чувствующий акт <…> Он мыслит не как мыслитель, а как нежно-чувствующий художник образов… мысль он показует в образах и событиях», – писал И. Ильин,

полагая, что «Шмелёв по стилю своему есть поющий поэт» и называя его книги «исповедью обнаженного и раненого сердца»[3]. Однако же чисто художественное, языковое, стилистическое мастерство – условие необходимое, но недостаточное. Образы рождались из *любви* и интуитивного ощущения *правды*, они как бы увидены любящим сердцем.

«Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят», – гласит новозаветное блаженство, и оно имеет прямое отношение к видению духовной реальности. В святоотеческих трудах именно сердечная чистота связывается с видением святости, а нечистота – с замутнением зрения, нечувствием к светлому и истинному. Поэтому «свет, который струится со страниц его книг… ошибочно было бы связывать с идеализацией прошлого. Тут дело не во времени, а в Вечности. Шмелёв, может быть, как никакой другой русский писатель XX века, прозревает мир незримый, духовный – в земном и видимом, всегда ощущает его присутствие»[4]. Живое чувство правды преодолевает любые литературные и мировоззренческие схемы. «Он взял не идею, а саму основу жизни: веру и духовные проявления души человеческой»[5].

Этого обстоятельства не заметила или не хотела замечать часть эмигрантской интеллигенции, в которой сложилась традиция рассматривать Шмелёва лишь как бытописателя, идеализирующего прежнюю Россию («которой не было»), создающего неправдоподобные сюжеты и характеры, – кратко сказать, воплощавшего художественную ложь. Немало сил для утверждения такой традиции положил авторитетный критик русского зарубежья Г. Адамович, полагавший, что «идеал, к которому влечется его творчество, основной образ, заложенный в нем, – узок и реакционен… и антиморален». Тему и идеал художника критик определял как «трактир», говорил о «потолке, выше которого ему никак не подняться», потому что у Шмелёва «есть нервы, но нет мысли». Даже знаменитый сказ Шмелёва Адамович трактовал как «монолог бедный мыслью… запальчивый, возмущенно-заносчивый, ограниченный, с постоянными срывами в обывательщину»[6].

Тенденция к примитивизации Шмелёва проступает и в статьях-воспоминаниях А. Карташева, который резко разделяет «теоретический аппарат» Шмелёва, нагруженный «умственным скепсисом и религиозным агностицизмом», и «веру сердца». По его мнению, привести их в согласие Шмелёву так и не удалось до конца дней. Историк говорит даже о «безнадежном» зиянии между интеллектом и сердцем[7]. Именно по этой причине остались без

завершения «Пути небесные», в последующих частях которых должно было произойти обретение веры Вейденгаммером. «Воспевая евангельскую простоту Дариньки, Иван Сергеевич расписался в бессилии своего развороченного и запущенного в неустройстве интеллигента разрешить теоретически загадку обращения... И не такие умы и таланты изнемогали – можем сказать мы в оправдание Ивану Сергеевичу», – пишет Карташев, имея в виду неосуществлённость этой же задачи Гоголем, Достоевским и Толстым[8]. Карташев, думается, слишком огрубляет ситуацию: планы развития характера героя у Шмелёва имелись, но справедливо, что писатель до конца находился в поиске, уточняя эти пути.

В воспоминаниях Карташева самыми ценными являются конкретные факты духовного пути Шмелёва, как, например, основательное изучение литургических текстов (Иван Сергеевич штудировал Часослов, Октоих, Минеи, Великий сборник и другие богослужебные книги), указание на реальный прототип героини романа «Няня из Москвы»[9]. Но историк не прав, полагая, что в прошлом Шмелёва приковывала только «бытовая религиозность», что его опора – «бытовое, семейное, замоскворецкое Православие»[10]. Ведь с детством у Шмелёва связан комплекс душевных и духовных переживаний, важнейшее из которых – живое чувство Бога, ощущение Его присутствия. Быт важен, но неизменно через быт Шмелёв выходит к тайнам жизни.

Впрочем, такая трактовка связана с тем, что в сознании самого Карташева традиционная вера получала обытовлённый, приземлённый вид. Вот эпитеты, которыми Карташев пытается охарактеризовать тип православия, все они взяты из одной фразы: «примитивное», «ультра-консервативное», «бытовое», «вековое», «культовое», «статическое». Однако если попробовать заменить их на противоположные, чтобы понять, какое же «православие» импонирует историку, то выстроенный ряд («совершенное, прогрессивное, спиритуальное, сиюминутное, бескультовое, динамическое») просто выводит определяемую таким образом религию за рамки христианства.

Отметим еще одно неточное суждение Карташева о Шмелёве: «В религии он был – сама благополучная простота, бестрагичность. Он не только не разделял вопросов, предъявляемых к церкви русскими религиозно-философствующими трагиками. Он даже не заинтересовался ими, прошел мимо»[11]. Рационалистические же сомнения писателя Карташев называет «ничтожными». Очевидна и художественная, и эстетическая нечуткость Карташева, который

отождествляет всё наследие Шмелёва с «Летом Господним», где, понятно, ребёнок не может выражать идеи «динамической церковности». Шмелёв, действительно, не слишком углублялся в религиозную философию своего времени (хотя и интересовался книгами Бердяева, Булгакова). Но Карташев ограничивает весь широкий спектр религиозных вопросов с исканиями философов Серебряного века. Стоит только заглянуть в переписку Шмелёва, чтобы убедиться: его якобы «ничтожные» раздумья-сомнения касались ни много ни мало вопросов о назначении человечества и о причинах мирового зла. Гораздо точнее был Карташев в речи на панихиде по И. Шмелёву, определяя путь и значение писателя в современной культуре: «Иван Сергеевич, захваченный властной атмосферой светского гуманизма, в глубинах своего подсознания нашел в себе праотеческий материк – православную русскую душу»[12].

Благодаря этому И.С. Шмелёв показал, что художественная литература может быть церковно-православной, не утрачивая высоких художественных достоинств. Шмелёв впервые в русской литературе широко и полно запечатлел воцерковлённое бытие. Жизнь его персонажей неразрывно сопряжена с Церковью, ориентирована на мистическое соучастие в ней. Церковь и православная вера – главный ориентир, главная ценность воссозданного мира. Православная церковность и православная духовность пронизывает эти книги на всех уровнях. Одна из важнейших особенностей духовного реализма Шмелёва – прямое отображение участия Промысла в судьбах людей. Персональная воля Божия непосредственно становится одной из действующих сил, можно даже сказать «действующим лицом» художественного произведения («Няня из Москвы», «Пути Небесные», «Поле Куликово»), и с такой широтой и последовательностью, как у Шмелёва, её роль не выражена больше ни у кого. Шмелёв впервые широко ввел в литературу *чудо* как духовную реальность. Чудесные явления становятся в его творчестве предметом и рационального, и духовного исследования, доказательством явного и спасительного действия надмирной силы. В своих книгах Шмелёв касается вопросов о наличии в мире зла и страданий, о путях теодицеи. Религиозное осмысление этих тем, высокий накал сострадания к человеку сближают Шмелёва с Достоевским.

Особенностью духовного реализма Шмелёва является его документализм: практически все персонажи и сюжеты главных его книг являются художественно переработанными образами и историями реальных людей и событий. Шмелёв воссоздает не только социально-

психологическую, эмоционально-душевную сферу, но именно духовную жизнь личности. Понимание человека, взаимодействия его телесной, душевной и духовной составляющих, картины духовной брани – всё это представлено в свете именно православной антропологии, святоотеческого учения, – и этим книги Шмелёва также выделяются из общего литературного фона.

Эстетической особенностью духовного реализма Шмелёва является его повышенная эмоциональность, необычайная сила вещной образной выразительности. Важнейшим стилистическим приёмом является сказ, для которого характерны мастерское перевоплощение автора в персонажей, способность объективировать их миропонимание, освободив его от авторской тенденции, выразительный язык, ориентированный на богатство народной речи. Художественная специфика творчества Шмелёва – своеобразное мышление в образах, которое, учитывая его христианскую направленность, справедливо получило наименование «богословия в образах».

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Дунаев*. С. 650.

[2] Об этом см.: *Любомудров*.

[3] *О тьме и просветлении*. С. 357, 364, 356, 369.

[4] *Осьминина Е.А.* Иван Шмелёв – известный и скрытый // Москва. 1991. № 4. С. 206.

[5] *Охотина-Маевская Е.* Шмелёв и «Пути Небесные» // *Шмелёв И.С.* Душа Родины. Рассказы и воспоминания. М., 2001. С. 545.

[6] *Адамович Г.В.* Одиночество и свобода. Нью-Йорк, 1955. С. 69, 71, 76, 23.

[7] *Карташев А.В.* Религиозный путь И.С. Шмелёва // *Шмелёв И.С.* Душа Родины. Рассказы и воспоминания. М., 2001. С. 527.

[8] Там же. С. 529.

[9] Там же. С. 525, 524.

[10] Понятие «бытовое Православие» представляется нам бессодержательным. Православие, объемлющее все сферы бытия, в принципе не может ни игнорировать конкретный быт, который оно освящает, ни целиком сводиться к нему. Православие не может быть бытовым, как не существует «бытового католичества» или «бытового буддизма». Но может иметь место *православный* (иначе говоря воцерковленный) *быт*, который и организуют вокруг себя верующие.

[11] *Карташев А.В.* Певец Святой Руси: (Памяти И.С. Шмелёва) // Духовный путь Ивана Шмелёва: Статьи, очерки, воспоминания / Сост., предисл. А.М. Любомудрова. М.: Сибирская Благозвонница, 2009. С. 476

[12] Цит. по: *Сорокина.* С. 314.

Оляндэр Л.К.
(Украина)

«НАРРАТИВНЫЙ ДИСКУРС» В РОМАНЕ И.С. ШМЕЛЁВА «ЛЕТО ГОСПОДНЕ» И ПРОБЛЕМА НАЦИОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА

В романе «Лето Господне» И. Шмелёва национальный характер русского народа, его ментальность нашли своеобразное и глубокое воплощение и в особенностях темы – *Россия и православный строй её души* (по определению И. Ильина), – и в способах её раскрытия. Проникнуть в глубины шмелёвской художественной концепции даёт так называемый *нарративный дискурс*, терминологическое значение которого имеющиеся словари не дают, потому что само по себе сочетание в определенной мере парадоксально. *Нарратив* – всегда рассказ о событиях, изложение истории, история – это ***что***, *дискурс* же – ***как*** повествуется[1]. И чтобы показать неразрывную связь между ***что*** и ***как***, целесообразно использовать понятие *нарративный дискурс,* обратив тем самым внимание, с одной стороны, на определяющую роль объективной, независимой от нарратора истории, а с другой – индивидуального взгляда на события в субъективно-объективном воспроизведении словом восприятия происходящего. А в этом процессе и раскрывается национальный характер.

Основная тема «Лета Господнего» и жанровый синтез её воплощения охарактеризованы О. Михайловым, который, отметив достижение писателем «размаха э п о с а, м и ф а, я в и - с к а з к и», писал, что это позволяет И. Шмелёву «…в поэтических обобщениях отображать уже такие категории, как нация, народ, Россия»[2]. К этому следует добавить, что «Лето Господне» вызывает необходимость осознать свое историческое прошлое как неотъемлемую часть личностного бытия. Такого типа рефлексии свойственны русской натуре. А задача воплощения русского национального характера через мировоззрение народа, через бытие и быт решалась художником путем

организации нарратива, через дискурс и переход наррации в манифестацию.

И. Шмелёв удачно остановил свой выбор на *гомодиегетическом нарративе*, рассказывающем о событиях *дискурсе*, который начинает осуществляться уже в самой структуре произведения, прежде всего в заглавиях.

Уже само название – «Лето Господне» – с обозначением в подзаголовке основных констант: *Праздники – Радости – Скорби*, – носящее религиозно-философский характер, ставит проблему *Жизни и Смерти*, являясь синонимом *Жизни – земной* и *вечной*, такой, какой она присутствует в православном русском мировосприятии.

Земная жизнь неслучайно композиционно представлена в трех, соответствующих подзаголовку, частях – Бог любит Троицу: *Праздники – Праздники-радости – Скорби.* В то же время такая композиция правомерно может быть представлена и как двусоставная, где I часть содержит в себе *Праздники* и *Праздники-радости*; II – юдоли земные, т. е. *Скорби.*

Вечная жизнь воплощает идею *Воскресения*, уходящую корнями в русскую классическую литературу, представленную прежде всего поздним Гоголем, и предполагает *Воскресение* России, ее души, о чем говорилось в докладе П. Михеда[3]. Иными словами, шмелёвский человек предстает в своих отношениях с вечностью, выраженных в национальных формах, в которых раскрываются сущностные стороны русского характера, внутренняя – глубинная – мотивация его поступков.

Избранный И. Шмелёвым для раскрытия темы нарратив от первого лица, ***Я-форма** (Ich-Form)* носит полифункциональный характер: ***Я*** выступает ***рассказчиком*** (нарратор$_2$), удаленным от событий временем, и одновременно ***героем***, ребенком (нарратор$_1$), находящимся внутри происходящего, по-детски непосредственно и детально воспринимающим все окружающее (так обеспечивается *остраненность* и предельная *искренность*). *Нарратор$_1$* является и *действующим лицом*, и *свидетелем/очевидцем*. Именно такой ракурс делает реальным выражение народного мироощущения через цикличное время (праздники следуют друг за другом по кругу) в свойственных ему формах. Об этом точно сказал О. Михайлов, который писал, что в таких книгах, «как «Богомолье» и «Лето Господне»... восприятие ребенка доброго и наивного, чистого и доверчивого, так близко восприятию н а р о д н о м у. Так возникает особенный цельный и «круглый» художественный мир, где все

связано, взаимообусловлено и где бессмысленного – нет. Как ни густо выписан живописный быт, художественная идея, из него вырастающая, летит над бытом, приближаясь к формам фольклора, сказания»[4]. Кроме того, детское восприятие мира позволяет писателю обойти развивающиеся в линеарном времени социальные конфликты и грозные потрясения государственных основ в прямом повествовании, оставив всё это в подтексте: «Я глядел из-за стен… когда? И дым пожаров, и крики, и набат… все помню! Бунты, и топоры, и плахи, и молебны… – все мнится былью, моею былью… будто во сне забытом» (4, 37). Кто произносит эти слова? Ребенок? И да, и нет. То, что слова принадлежат мальчику (нарратору$_1$), частично содержится в вопросе *когда?* Но ставит его уже не мальчик. Всё это активизируется в тезаурусе реципиента уже другим нарратором, человеком, прожившим бурные дни своей Родины, от которой он находится очень далеко и которую видит лишь в памяти, в своих первых детских впечатлениях. Таким образом, ***свидетелем/очевидцем*** является не только ребенок, но и взрослый человек. Сказочную картину Кремля видит ребенок: «Весь Кремль – золотисто-розовый, над снежной Москвой-рекой. Кажется мне, что там – Святое, и нет никого людей. Стены с башнями – чтобы не смели войти враги. Святые сидят в Соборах. И спят цари. И потому так тихо» (4, 37). Характер выражения рассуждений в таких словосочетаниях, как *чтобы не смели войти враги*, *святые сидят*, *спят цари*, – отражает детское мышление. Но мысли: «Это – все мое … И *дым пожаров*, и *крики*, и *набат*… все помню! Бунты и топоры, и плахи, и молебны… все мнится былью, моею былью», – нельзя отнести только к детскому знанию. Это крик души и жизненный опыт человека, пережившего многие трагедии XX века. За словами *бунты*, *топоры*, *плахи* в сознании реципиента встают и эти события, которые мальчик не переживал ни с помощью книжных знаний, ни в жизни. Для нарратора$_1$ и его окружения всё это еще впереди; для нарратора$_2$ – часть его жизни. Поэтому нарратив, созданный человеком, находящимся вне описываемых событий (нарратором$_2$), – биография которого известна – активизирует в памяти реципиента нетекстовые картины истории и носит побудительный характер. Такой перекрёстный нарратив с соответствующим дискурсом заставляет реципиента переживать историю своего Отечества целостно, во всей полноте героического и трагического опыта русского народа, осознавая всё это как свое кровное.

Перекрёстный нарративный дискурс – *нарратора$_1$* и *нарратора$_2$* – раскрывает возможности воспринять описываемые события

одновременно в их развитии во *времени/пространстве* и осознать их путем вторичного переживания. Перекрёстный нарративный дискурс обнажает стержневую сторону русского национального характера – отчётливое осознание своей кровной связи с Россией. В словах: ***это все мое*** – заключена суть взаимоотношений русского человека с миром. В дальнейшем повествовании *нарратор$_2$* выступает открыто: «Сумеречное небо, тающий липкий снег, призывающий благовест... Как это давно было! Теплый, словно весенний, ветерок... – я и теперь его слышу в сердце» (4, 23). Это придает тексту некоторую элегическую окраску и еле уловимую суггестию.

Событийная сторона произведения (***что***) да и само ключевое понятие – *Лето Господне* – по логике вещей требуют своего дискурса (***как***), который мог бы выразить то возникшее в окружении героя и в нём самом религиозное настроение, соприкосновение с сакральным миром, чувство, способное духовно сблизить людей.

Но это только одна сторона вопроса, хотя и ведущая; другая – не менее важная – представляет собой гимн Жизни и Любви к Родине, России, к её народу. Сакральный мир и Святая Русь объединяются единой цветовой гаммой. Неслучаен в тексте концепт *золотой* – основа концептосферы *Лето Господне*: *золотая* полоса, *золотой* искрой блестит отдушник; пушечка моя, как *золотая*; *золотые* капли с крыши; *золотые* нитки и т.д. С *золотым* сочетаются в картинах *голубой* и *зелёный*. Все это – смыслообразующие тона, связывающие живое со священным. С символичным смыслом этой цветовой гаммы соотносятся и мотивы *Радости* и *Скорби*.

Мотивы *Радости* и *Скорби*, пронизывающие всю текстовую ткань произведения, тоже отражают переплетение сакрального с земным. Шмелёв мастерски передает два качественно отличные друг от друга чувства: *радость*, полученную в земной жизни от развлечений, украшений и т.д., и *Радость* как просветленное молитвой состояние души. То же можно сказать и о *Скорби*: *Скорбь* человека и *Скорбь* Иисуса Христа. Перекличка этих мотивов осуществляется по симфоническому принципу. *Радость* и *Скорбь* – понятия ключевые – обладают своими интенсиональными полями, включающими в себя не только прямые, но и контекстуальные синонимы. В этом отношении показателен отрывок из главы «Великий пост. Чистый понедельник»:

«Я просыпаюсь от резкого света в комнате: голый какой-то свет, холодный, скучный. Да, сегодня Великий Пост. Розовые занавески, с охотниками и утками, уже сняли, когда я спал, и оттого так голо и скучно в комнате. Сегодня у нас Чистый Понедельник, и все у нас в

доме чистят. Серенькая погода, оттепель. Капает за окном – как плачет. Старый наш плотник – «филенщик» Горкин, сказал вчера, что масленица уйдет – заплачет. Вот и заплакала – кап… кап… кап… Вон она! Я смотрю на растерзанные бумажные цветочки, на золоченый пряник "масленицы" – игрушки, принесенной вчера из бань: нет ни медведников, ни горок, – пропала радость. И радостное что-то копошится в сердце: новое все теперь, другое. Теперь уж "душа начинается", – Горкин вчера рассказывал, – "душу готовить надо". Говеть, поститься, к Светлому Дню готовиться» (4, 15).

Интенсиональные поля для концептосфер

пропала ***радость***	***радостное*** **…копошится**
свет, *голый*, *холодный*, ***скучный; голо; скучно; серенькая*** погода; ***заплачет***; ***заплакала*** – ***кап***… ***кап***…***кап***; *капает* …как ***плачет***; ***растерзанные*** **…** цветочки, *золочёный* пряник.	***Великий Пост***; ***Чистый Понедельник***; в доме ***чистят***; ***новое*** всё теперь, ***другое***; ***душа начинается***; ***душу готовить*** *надо*; к ***Светлому Дню*** готовиться.

Но в «Мартовской капели» звукоподражание *кап-кап* связано уже не плачем, а с тревожной радостью, характерным состоянием русской души, что и подтверждают народные песни.

Особенность дискурса, а вместе с ним и нарратива, состоит в том, что за доминантным значением слова ощущается – возможно, не всегда отчетливо – какой-то иной, добавочный смысл. Так, лексема *голый* во взятом контексте создает ощущение освобождаемого пространства для чего-то нового, что в тексте обозначено словосочетанием ***душа начинается.*** А это переживается в сочетании чувств *печали* и *радости.*

Текстовый анализ последующих глав-новелл свидетельствует, что такое сплетение свойственных русскому человеку контрастных состояний души пронизывает все повествование. При этом отмечается быстрая смена одного настроения другим[5]. В соперничестве грусти с радостью побеждает последнее, которое переходит в оптимистический взгляд на будущее, в надежду. И неслучайно заключительная фраза «Ефимонов»: «А завтра будет чудесный день! И потом, и еще потом, много-много, – и все чудесные» (4, 30), – ассоциативно соотносится с народной пословицей: «Будет и на нашей улице праздник». Даже в

печальном окончании «Лета Господнего» человек, переживая безутешное горе, находит надежду в словах молитвы: *вечная память…* и *помилуй нас…* (4, 387, 388).

Шмелёвский нарратор (1, 2) не просто рассказывает, он живописует русский характер в сценах, где представлены «второстепенные» персонажи – Василь Василич, Горкин; человек с шарами; Антип, прабабка Устинья, Мартын-плотник и др. И их роль в нарративной системе требует детального рассмотрения. Кроме того, чтобы составить полное представление о поставленной проблеме, необходимо, используя опыт нарратологических подходов, изучить кинематографичность памяти в её связи с нарративом и структуру концептосферы «Лета Господнего» как средства раскрытия народного характера. Но это тема новой статьи.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Ткачук О.* Наратологічний словник. Тернопіль: Астон, 2002. С.34.

[2] *Михайлов О.* Иван Шмелёв (1873–1950) // Шмелёв И.С. Избранное. М., 1989. С. 19.

[3] *Михед П.* Микола Гоголь і велика польська еміграція // Програма. «Мова і культура». XVI Міжнародна наукова конференція імені професора Сергія Бурага. Киев, 2007. С. 7.

[4] *Михайлов О.* Иван Шмелёв (1873–1950) // Шмелёв И.С. Избранное. М., 1989. С. 19.

[5] *Шмид В.* Нарратология. М., 2003. С. 299, 303.

Захарова В.Т.

(Нижний Новгород)

ИДЕЯ СОЗЕРЦАНИЯ В РУССКОЙ ФИЛОСОФИИ НАЧАЛА XX ВЕКА И ТВОРЧЕСТВО И.С. ШМЕЛЁВА (К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)

Яркое возрождение на рубеже XIX–XX веков духовного потенциала русской религиозной философии обусловило глубокую внутреннюю соотнесенность в культурном пространстве Серебряного века основных философских открытий с напряженными исканиями Истины в русском искусстве. Никогда в истории отечественной культуры не было столь глубокой пронизанности искусства религиозно-философскими идеями. Во многом это было обусловлено

всеохватным для творческой интеллигенции ощущением кризисности, катастрофичности состояния мира и высокой устремленности к созданию провиденциального искусства, способного приблизить человечество к Божественному абсолюту.

Как признано, «все главные философские течения того времени имели у нас своих представителей; но в центре философского развития находилось собственное направление: метафизика всеединства. Основанное Владимиром Соловьевым в 70-х годах прошлого века, это направление стремилось выразить средствами философии одну из коренных интуиций русской духовности: убеждение в цельности и единстве, истинной связи и гармонии бытия»[1]. Последователями Соловьева явились в начале XX века С. Булгаков, П. Флоренский, Е. Трубецкой, Н. Бердяев и другие русские религиозные философы.

В своих эстетических трудах Вл. Соловьев выразил свое понимание сущности искусства как предварения совершенной красоты, как изображения «какого бы то ни было предмета и явления с точки зрения его окончательного состояния, или в свете будущего мира ...»[2]. Такое высокое значение искусства, по словам философа, «не есть произвольное требование, явствует из той неразрывной связи, которая некогда действительно существовала между искусством и религией»[3].

В преодолении отчуждения между искусством и религией в философии и художественном творчестве эпохи рубежа XIX–XX веков актуализировалась *идея созерцания*. В религиозном осмыслении созерцание связывалось не столько с процессом восприятия действительности, сколько с *интуитивным постижением онтологических проблем*. Особенно значимым в этом плане представляется вклад С.Н. Булгакова как автора труда «Свет невечерний. Созерцания и умозрения» (1917).

В эстетическом наследии Вл. Соловьева созерцательное начало искусства выступало во взаимодействии с нравственным постулатами. С. Булгаков в своих представлениях о задачах искусства и следует за Вл. Соловьевым, и полемизирует с ним. С одной стороны, он убежден, что искусство «зрит нездешнюю красоту и ее являет этому миру», что искусство «может увековечивать временное, зря его в свете вечности, красоты софийной»[4]. Однако Булгаков возражал против определения Соловьевым действительного искусства как теургического. «Теургия, – указывал философ, – есть действие Бога, изменение Его милующей и спасающей благодати на человека»[5].

Искусство, по мнению Булгакова, не способно спасти мир, «ибо само оно только причастно Красоте, а не обладает ее силою»[6]. В

основе же искусства лежит «созерцание вселенской Красоты, о котором ведает Платон в своем "Пире". Человек в своем духе обладает *всеми* <здесь и далее курсив автора. – *В.З.*> искусствами, почему и способен их воспринимать, а, кроме того, еще искусством природы – даром созерцать красоту мира»[7].

Вослед Вл. Соловьеву Булгаков считал, что «*искусство есть ветхий завет Красоты*, царства грядущего Утешителя» и что «само оно исполнено прообразов грядущего»[8]. Тем не менее, не следует, по Булгакову, «лишь возможный религиозный ренессанс в искусстве, который может наступить и не наступить, принимать уже за исполнение софиургийных чаяний»[9]. Но «молитвенно вдохновляемое религиозное искусство, – писал Булгаков, – имеет наибольшие потенции стать той искрой, из которой загорится мировое пламя, и воссияет на земле первый луч Фаворского света»[10].

В творчестве и живописцев, и художников слова эпохи Серебряного века можно обнаружить немало созвучий подобным религиозно-философским устремлениям. Так, в живописи открытиями в этом направлении отмечено творчество В. Поленова, М. Врубеля, В. Васнецова, М. Нестерова, И. Левитана.

Эмигрантской религиозно-философской мыслью было продолжено развитие идеи созерцания в традициях русской философии Серебряного века. В первую очередь, это связано с трудами Н. Бердяева, И. Ильина, В. Ильина. В ограниченных рамках данной работы обозначим лишь некоторые тезисы их исследований, наиболее типологически родственные, на наш взгляд, тем процессам постижения Истины, которые были свойственны И.С. Шмелёву[11].

У Бердяева это, прежде всего, мысль о том, что «эстетическое созерцание красоты природы предполагает активный прорыв к иному миру»[12]. В его размышлениях о душе России – это убеждённость в том, что «в России, в душе народа есть какое-то бесконечное искание, искание невидимого града Китежа, неземного дома», что «перед русской душой открываются дали, и нет очерченного горизонта перед духовными её очами»[13].

Важны в аспекте философии творчества и суждения В. Ильина: «…Истинное философское знание невозможно без влюблённого и любящего созерцания истинствующей в красоте души мира, – явленной премудрости Божией»[14].

Но особого исследовательского внимания требуют взгляды на проблему созерцания И. Ильина, во многих его работах разносторонне осмысленную в аспекте философии творчества. В сердцевине

размышлений И. Ильина – убежденность в том, что «художественное искусство возникает только из сочетания двух сил: силы духовно-созерцающей и силы верно воображающей и изображающей увиденное»[15]. Философ был убежден, что «русская душа от природы созерцательна и во внешнем опыте, и во внутреннем, и глазом души, и оком духа»[16]. Исходя из этого, И. Ильин составил обобщенный образ русского созерцания, который предполагает в человеке некую «повышенную впечатлительность духа»: «Душа, предрасположенная к созерцанию, как бы непроизвольно пленена тайнами мира и таинством Божиим; и жизнь ее проходит в интуитивном переживании их»[17]. «Художник несет людям некую *сосредоточенную медитацию*, укрытую и развёрнутую...»[18].

Уже раннее творчество И.С. Шмелёва свидетельствует о глубоко свойственной его художественному сознанию созерцательности, – в том ее понимании, которое было присуще русской религиозной философии. Во многих рассказах дооктябрьских лет мы встречаем стремление узреть за видимой картиной бытия «лик скрытый», который и есть ответ, который и есть Истина. Это известные шедевры Шмелёва – «Под небом», «Пугливая тишина», «Росстани», «Карусель», «Лихорадка», «Лик скрытый» и др. В поэтике его произведений это всегда выражалось в утончённой созерцательной изобразительности, в подтекстово-ассоциированной образности, приобретающей символический смысл.

В рамках данного доклада остановимся на некоторых примерах из эмигрантского творчества писателя, доказывающих высказанные суждения. Рассказ «Блаженные» (1926) повествует о встречах героя-повествователя на дорогах России с редкими для той поры феноменами – душевными подвигами юродства Христа ради, с одной стороны, и православного проповедничества в ситуации, заставляющей вспомнить Савла, ставшего Павлом. У Шмелёва это бывший слесарь, большевик, атеист, Семён Колючий, понесший в народ слово Божие в результате произошедшего в нём душевного прозрения после увиденных и перенесённых страданий. Семён горячо и страстно рассказывает о своем перерождении, а в авторское повествование вплетаются интонации, «поднимающие» его над жизненными реалиями, делающие «случай» явлением не просто конкретно-выразительным, но соотносимым с прекрасными высшими надмирными началами: «Я слушал восторженную, певучую речь Семёна Устиныча. Блеском дрожало в его глазах под сумрачными бровями. *И блеском, голубым и золотым блеском первых осенних дней, дрожало и на земле, и в небе.*

Берёзовая роща за нами золотилась. За ней, в белых стволах, сияло, голубело. Липы и клёны за прудами краснелись – горели золотом, и густым, и жидким, и белые голуби, еще уцелевшие от ружья, взлетали сверканьями над ними» (2, 103; здесь и далее в цитатах из произведений Шмелёва курсив мой. – *В.З.*). Как видим, художник живописует подлинно иконописными красками, интонируя эффект приобщения человека к великим христианским прозрениям. При этом авторский комментарий у Шмелёва почти отсутствует. – он воздействует на читателя, прежде всего, своим стилем с *завораживающей созерцательностью*, погружающим читателя в стихию подтекстово-символических ассоциаций. Лишь прорывающаяся экспрессивная фраза: «Если бы все так чувствовали… какая бы жизнь была!» (2, 104) – свидетельствует об открыто заявленной позиции повествователя.

Шмелёв поэтизирует черты христианской кротости, духовной возвышенности, соотнося его образ со знаковыми фигурами, высшими символами русского православия: «Между березками, у пруда, показался тонкий, высокий юноша, весь в белом. Он шёл, скрестив на груди руки, смотрел на небо. Когда приблизился, я поразился, до чего прозрачно и светло восковое лицо его, совсем сквозное, словно с картины Нестерова, – до чего далек от земли его устремлённый в пространство взгляд. Светлые волосы – светлый лен – вились по его щекам, и был он похож на Ангела, что имеется на иконах "Благовещения". Был он босой, в парусиновых брюках и в белой холстяной рубахе, без пояска» (2, 104).

Финал рассказа исполнен веры и надежды героев его. «Святыми» называет старик Семён Устиныч поля, по которым идти им с Мишей. И повествователь, вновь обращаясь к иконописной цветописи, рисует «*удивительно лучезарный день, блеск осенний*» в день своего отъезда, и признается, что и в душе его «был блеск» (2, 106). «Лаской прощанья светило русское солнце, и – не прощалось. И золотившиеся поля ласково говорили – до свидания» (2, 106). А когда рассказчик «пошел прямиком, полями, по размахнувшемуся далеко взгорью», «*по его золотому краю, на высоте, на голубиного цвета небе, белели человеческие фигуры, светились в блеске*» (2, 106).

Мотив расставания, а не прощания, так тонко интонированный здесь в традициях русской иконописи, связан, несомненно, для Шмелёва с его надеждой на возрождение святости на «святых полях» России, создающей таких подвижников и – тех, кого облагораживает их подвиг.

Созерцательная сущность шмелёвского мировосприятия особенно сильно проявилась в его автобиографических повествованиях. Так, в повести «Богомолье» собственно богомолье как любимый русским народом акт живого, деятельного подвижничества в восприятии ребёнка представлено именно в созерцательном аспекте, – с легко обнаруживаемыми векторами наблюдения: от внешнего к внутреннему. Вместе с тем, именно *внутреннее,* особенный, подготовленный благодаря взрослым настрой, обуславливает особые краски *внешнего*, ибо мир увиден любовным одухотворяющим взглядом мальчика. «Радостным богомольем пахнет», – скажет он на *святой дороге*.

«Святой» называют герои дорогу в Лавру, Троицкую дорогу. У Шмелёва древний архетипический мотив дороги как места встреч и опасностей, как пути, который проходит человек в поисках счастья, трансформируется в опоэтизированный *образ дороги* как части *иного, не бытового, сакрального пространства.* «А по дороге еще лучше будет, – говорит Горкин в богомольном садике на заставе. – А уже в Лавре… и говорить нечего. Из Москвы – как из ада вырвались» (4, 421). На «святой дороге» люди причащаются свету добра и милосердия Преподобного, здесь вся природа воспринимается богомольцами в чудесном свете: «Все говорят на речку: – А и вправду… с солнышка крестики играют словно!» (4, 429). И мальчику речка кажется святой, «и кругом все святое» (4, 429).

Мотив «Святой дороги» переплетается у Шмелёва с мотивом «путей небесных», своеобразно подготавливающих главную идею последнего произведения писателя. Этот мотив тонко интонирован в тексте повести. Вначале возникает образ притягательного в своей красоте полуденного *неба.* Мальчик замечает: «Такое оно чистое, голубое, глубокое. Ярко слепит лучезарным *светом»* (4, 428). Небо у Шмелёва экспрессивно ассоциировано со светоносным началом, имеющим откровенно христианскую символику, сопрягающую *свет со святостью.* Затем этот образ накладывается на впечатление Вани от картинки, висящей на стене комнаты в монастырской гостинице: «Вижу еще, в ёлках, высокую и узкую келейку с куполком, срубленную из бревнышек, окошечко над крышей, и в нем Преподобный Сергий в золотом венчике. Руки его сложены в ладошки, и полоса золотого света, похожая на новенькую доску, протягивается к нему от маленького Бога в небе, и в ней множество белых птиц. Я смотрю и смотрю на эту небесную дорогу, в глазах мерцает…» (4, 481). И далее «светлая небесная дорога» уже органически воспринимается

мальчиком как духоподъёмная стезя русской святости. Так, о Горкине он думает: «Лицо у него светлое – светлое, как у отца квасника, и глаза в лучиках – такие у святых бывают. Если бы ему золотой венчик… и поставить в окошко под куполок… и в святую небесную дорогу?» (4, 489). Кульминационные страницы, воссоздающие собственно впечатления от посещения святыни, исполнены одухотворяющей трепетности. Через тонко интонированную подтекстовую ассоциированность образов возникает эффект высокой духовной энергетики русской святости, рождённой в глубинных праистоках нации.

И.С. Шмелёв, несомненно, в высшей степени обладал теми качествами «созерцающего поэта», которые глубоко охарактеризовал И.А. Ильин в своей «Книге тихих созерцаний»: «Когда поэт предаётся творчеству... в нем засыпает его трезвое и беспомощное дневное сознание с его близоруким восприятием и с его, по-видимому, столь «умными» рассудочными мыслями… Он вступает в иной мир, или, может быть, новый мир вступает в него и овладевает им. Он пребывает в этом мире, он непосредственно приобщается к нему, созерцает его, слышит его, живет его таинственным естеством. Он теряет себя в ткани этого мира, в сокровенной и существенной, первозданной стихии бытия. Он "засыпает" и "спит" вместе с миром и видит его "сновидения": он созерцает его творчески движущую, священную Идею – Божию Идею мироздания. Он живет в мировой душе, владеющей всеми вещами и тварями, и приобщается к ее творческому действию...»[19]

Текст главного произведения И.С. Шмелёва – «Лета Господня» – изобилует примерами такого мирочувствования, более трепетного, что в нем все дано сквозь призму восприятия ребёнка, но такого ребёнка, душа которого, по словам И.Ильина, «ловит земные лучи и видит в них *неземные*, любовно чует малейшие колебания и настроения у других людей... и неустанно вопрошает всё вещественное о скрытом в нём таинственном высшем смысле»[20].

Когда Шмелёв касается такого созерцательно-возвышенного состояния мальчика, самая художественная ткань его прозы как бы истончается, становится ускользающе-призрачной. Порой писатель дает почти предвидение грядущих страданий своего героя. Таково, к примеру, описание душевного состояния мальчика в крещенский вечер, после чтения жития святого Пантелеймона и слез Горкина о нем: «Я молчу. Смутно во мне мерцает, что где-то, где-то… кроме всего, что здесь, – нашего двора, отца Горкина, мастерской и всего-

всего, что видят мои глаза, есть еще невидимое, которое где-то, т а м … Но это мелькнуло и пропало… И вдруг, видя в себе, как будет, кричу к картинке: – Не надо, не надо мне!» (4, 134).

Тонко интонировано Шмелёвым созерцательное проникновение мальчика в глубинную духовную суть православных праздников.

«Какое утро! – восхищается мальчик в утро Радуницы. – Окна открыты в тополь, и в нем золотисто зелено. Тополь густой теперь, чуть пропускает солнце, на полу пятна – зайчики, а в тополе такой свет, сквозисто-зеленоватый, живой, – будто бы райский свет» (4, 294). О Вербном воскресенье говорится: «Ах, какой радостный – горьковатый запах, чудесный, вербный! И в этом запахе что-то такое светлое, такое… такое… – было сегодня утром, у нашей лужи, розово-живое в вербе, в румяном голубоватом небе… – вдруг осветило и погасло… Неуловимо это, как тонкий сон» (4, 276).

Кульминационной в этом плане можно считать сцену Крестного хода: на впечатление от незабываемого зрелища наложились и услышанные от блаженного Кланюшки слова: «Господня Сила, в Ликах священных явленная… заступники наши все, молитвенники небесные!… Думаешь, что… земное это? Это уж самое н е б о движется, землёю грешной… прославленные все» (4, 174). А за этим последовало характерное признание повествователя: «Не помню, снились ли ангелы. Но до сего дня живо во мне нетленное: и колыханье, и блеск, и звон – Праздники и Святые, в воздухе надо мной, – н е б о , коснувшееся меня» (4, 177).

Замечательный русский мыслитель С.Н. Дурылин идею созерцания выразил через антиномию «Россия – Русь», полагая, что истинная Русь – это *Святая Русь*, которую и должно уметь увидеть. «Из-за России мы часто не видим *Руси*, – писал он, – но оттого мы не видим по-настоящему и России. И часто вспоминаешь слова Тютчева о "гордом взоре", который оказывается взором не иноплеменным, а своим же, русским, и который все-таки, как и тот,

Не поймет и не заметит,
Что сквозит и *тайно светит*
В наготе твоей смиренной.

Эта нагота всяческая: и государственная, и социально-политическая, и бытовая, и психическая, и просто физическая нагота, удручающая в России, глубокой тоской она ранит нас всех и застит нам то, "что сквозит и тайно светит" за ней»[21]. В тяжкие годы

революции православный философ призывал присматриваться к этому «тайно светящему» Руси, ибо, считал он: «если за мятущейся смутой и кипением России не познать хотя бы на мгновение благодатного Христова покоя и тишины той Руси, – думаю, тогда не выдержать, не перенести ни этого плача, ни этого мятежа и смуты»[22].

Полагаем, И.С. Шмелёв был именно таким художником, который, как показано выше, обладал уникальным даром извлекать из небытия это светящее начало Святой Руси и посылать его актом своего творчества в будущее. Значение такого рода творений трудно переоценить в истории духовной жизни нашего отечества.

В данном докладе только намечены подступы к изучению художественного наследия писателя в заявленном аспекте. И.А. Ильин говорил, что возраст этой идеи «есть возраст самой России». Очевидна её глубокая укоренённость в национальной духовно-эстетической ментальности, и отсюда – неисчислимы связи с различными проявлениями национальной художественной традиции.

Мы коснулись наиболее эпохально близких типологических соответствий. Однако глубина и значимость идеи созерцания в русской ментальности поистине всеохватна и дает основание для осмысления её проявления во всей истории русской литературы.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Цит. по: *Вагнер Г.* В поисках Истины. Религиозно-философские искания русских художников. Середина XIX – начало XX в. М., 1993. С. 154.

[2] *Соловьев В.* Общий смысл искусства // *Соловьев В.* Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. М., 1990. С. 134.

[3] Там же.

[4] *Булгаков С.Н.* Свет невечерний. Созерцания и умозрения. М., 1994. С. 332.

[5] Там же. С. 320.

[6] Там же. С. 332.

[7] Там же. С. 333.

[8] Там же.

[9] Там же. С. 334.

[10] Там же.

[11] В связи с этим см.: *Захарова В.Т.* Идея созерцания в русской философии и творчестве Б. Зайцева. (К постановке проблемы) //

Творчество Б.К. Зайцева в контексте русской и мировой литературы XX века. Калуга, 2003. С.164–171.

[12] *Бердяев Н.А.* Самопознание. М., 1991. С. 223.

[13] Русская идея. М., 1992. С. 303.

[14] *Ильин В.* Литургия последнего свершения // Человек. М., 1994. № 3. С. 62.

[15] *Одинокий художник.* С. 253.

[16] Там же. С. 59

[17] Там же. С. 271.

[18] Там же. С. 247.

[19] *Дурылин С.Н.* Град Софии // *Дурылин С.Н.* Русь прикровенная. М.: Дар, 2006. С. 186–188.

[20] *Одинокий художник.* С.120.

[21] *Дурылин С.Н.* Начальник тишины // *Дурылин С.Н.* Русь прикровенная. М.: Паломник, 2000. С. 295.

[22] Там же. С. 297.

Руднева Е.Г.
(Москва)

ПОЭЗИЯ И ПОЭТИКА ДЕТСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ И.С. ШМЕЛЁВА

В исполненном драматизма и трагизма художественном мире Шмелёва – в жестоком мире социального угнетения, нищеты, униженных и оскорбленных людей, революционной «кровавой неразберихи», эмигрантского неуюта и тоски, в мире борений духа и мучительных поисков веры – в этом мире существует островок детства, а точнее, воспоминания о той короткой идиллической поре человеческой жизни между младенчеством и отрочеством, которую писатель назвал «светлой страницей». Это светлая страница, потому что исконные свойства человеческой натуры и психологии, творческие импульсы воображения и эстетического (поэтического) отношения к действительности еще не задавлены мраком и тьмой последующих лет: детский мир полон «весёлого солнца», и оно дарит жизнь, оно еще не стало солнцем мертвых.

Воспоминания о детстве – источник живой радости в мире утрат и скорбей. Это не радость христианской надежды на будущее спасение, но радость воспоминания о реально бывшем, о былом. Такие воспоминания дают ощущение счастья и самой возможности счастья.

«Детства моего уже нет, – писал, например, блаженный Августин, размышляя 16 веков назад о феномене человеческой памяти, – оно в прошлом, которого уже нет, но когда я о нем думаю и рассказываю, то я вижу образ его в настоящем, ибо он до сих пор жив в памяти моей»[1].

Воссоздавая по памяти своё детское мировосприятие и самосознание, Шмелёв обращается к личному опыту каждого читателя, возбуждая в нём забытое чувство первой встречи с многообразием, богатством, красотой мира, пронизанного солнечным светом и добротой: встречи с природой и людьми.

Возврат в этот мир – и это тоже известно каждому – невозможен. Ибо навсегда утрачено ощущение изначального единства человека и природы, восторг перед ней, возбуждаемый непосредственно эстетическим, а не утилитарным ее восприятием. Оно утрачено не только вследствие возраста, но, прежде всего, вследствие сурового опыта жестокой жизни, превратившей жизнерадостного мальчика в угрюмого больного сапожника или униженного лакея. В конце жизни светлая страница детства воскресает в памяти как свидетельство и намек на возможность счастья, к которому изначально предназначен человек.

Можно было бы обнаружить, а точнее, выстроить параллель между шмелёвской трактовкой детства и шиллеровской идеей эстетического воспитания свободной личности красотой. Подобные ассоциации возникают у читателя, владеющего художественным опытом утраченных иллюзий и перевоспитания чувств. Несомненно, в широком историческом контексте опусы Шмелёва о детстве лежат в русле литературы, протестующей против превращения человека в придаток машины или ветошку, против оскудения, искажения человека, природа которого требует свободы и полноты развития. Такая направленность художественной мысли сохраняет свою актуальность и в XXI веке.

Как сказал старший современник Шмелёва, близкий ему по духу, «человек создан для счастья, как птица для полета» (символический парадокс состоит в том, что в произведении В.Г. Короленко эти слова произнес калека). Несомненным подтверждением этой мысли для Шмелёва и была короткая пора детства, пора пробуждения самосознания и эмоционального приобщения к миру. Воссоздавая эту страницу из книги жизни, писатель подхватывал (может быть, не всегда осознанно) традицию, истоки которой восходят к литературе сентиментализма, провозгласившей культ естественного чувства, его самоценность, и в силу этого впервые обратившейся к сфере детства.

В русской литературе эта традиция восходит не только к Л. Толстому и К. Аксакову, но, прежде всего к Н. Карамзину. По-разному она продолжена В. Короленко, Ал. Толстым, М. Горьким, Н. Гариным, Б. Пастернаком. Шмелёв предложил свою оригинальную художественную концепцию.

Тема детства проходит через всё творчество Шмелёва; возникнув в десятые годы, она вновь звучит в вершинных его произведениях – в «Солнце мертвых» (1923), в «Богомолье» (1931) и «Лете Господнем» (1931-1944). Тогда же в эмиграции писатель пересмотрел и опубликовал ряд своих ранних рассказов, подтвердив тем самым, что при всей кризисности своего пути он не отказался от неких изначально дорогих ему убеждений, которые обусловили определённые константы всего его творчества. Обратившись к его автобиографическому художественному циклу, нетрудно усмотреть незыблемость для писателя таких ценностей, как присущее детству интуитивное чувство единения с природой, в ответ на которое природа предстаёт во всей своей красоте, разнообразии, богатстве. Только эстетическое восприятие её рождает испытываемое героями Шмелёва чувство простора и восторга перед полнотой бытия, явленной в красках, звуках, запахах, в многообразии цветов и трав, птиц, облаков, игре света и тени, радуги и солнечных бликов. В таких художественно запечатлённых подробностях, в точной пластике шмелёвского письма – его духовная мировоззренческая позиция, его творческая концепция.

В рассказе «Полочка» устами больного дяди, приобщающего мальчика Шуру к высокой художественной культуре, Шмелёв сказал (почти цитируя Карамзина): «каждая из книг – часть сердца человека, которого называют писателем» (8, 97). В произведении Шмелёва явлено сердце писателя, его душа, исполненная жаждой красоты, добра и правды – всего того, что так не хватает во взрослой прозаической повседневности и что в пору детства казалось таким естественным атрибутом самой жизни.

Сентиментальный тезис о моральности чувства получил у Шмелёва свое развитие: его маленькие герои исполнены сочувствия к страданию всего живого – будь то старая лошадь или нищий художник, им присуща вера в справедливость и добро. Возникающее сознание социального, имущественного неравенства не искажает в них чувство бескорыстного товарищества. И особенно значимо то, что в мире Шмелёва жизнь не только жестоко опровергает эти нравственные константы детского сознания, но и подтверждает их, даря детям время от времени встречи с удивительными людьми, которые созвучны им по

своему душевному строю. В них сохранилась «детскость» вопреки столь враждебному ей суровому укладу жизни.

Таков работающий на водокачке участник Севастопольской обороны одноглазый Сидор, таков банщик Кузьма, тоже бывший солдат, таков уже упомянутый «рваный барин», талантливый художник Василий Сергеевич, таков Михаил Васильевич – «странный книжный человек». Наконец, это не раз упоминаемый уже в ранних рассказах плотник Горкин, ставший ключевой фигурой в «Богомолье» как народный идеолог православия, благочестивый блюститель его устоев и традиций.

Архетипическая пара «старик и ребёнок» присутствует почти во всех детских произведениях Шмелёва, составляя существенный компонент в системе персонажей, основанной на антитезе пошлой жестокой городской толпы и по-детски чистых сердцем простых людей, достойных звания человека.

Ребёнок на пороге жизни и умудрённый ею старик, бережно напутствующий ребенка, – таков смысловой центр большинства детских произведений Шмелёва. Чему же старик учит мальчика, отдавая ему теплоту своей души? Ответ на этот вопрос позволяет рельефно выявить изменение мировоззренческих ориентиров писателя в пределах тех безусловных непреходящих для него ценностей, о которых говорилось выше. Философствуя, Сидор сформулировал главный закон, общий для всех существ на земле: каждому назначен свой круг жизни (как на водокачке, которая в рассказе «Светлая страница» обретает символический смысл). Сюжетно это находит подтверждение в смерти старой клячи Сахарной и кончине некогда спасшего ее от живодерни отца мальчика. И Сидор, ощущая свой близящийся конец, собирается в дорогу – к Троице «о душе похлопотать, чтобы туда с чистым пачпортом заявиться». Его программа – «обсмотрю всю землю. На солнышко погляжу…» (8, 144). Слушающий его мальчик тоже загорается мечтой идти с ним «далеко, далеко – идти, глядеть на солнышко». О душе он пока не думает.

Через четверть века в «Богомолье» такой же мальчик в аналогичной ситуации со слезами упрашивает Горкина взять его с собой в Лавру, чтобы приобщиться к святости Преподобного, спасти душу. Им движет проснувшееся религиозное чувство, в значительной степени разбуженное Горкиным, его благочестивым наставником. Именно оно теперь во многом определяет тонус его отношений с окружающими людьми и его самооценку: «мы богомольцы, мы правильные». Очевидное изменение авторской ценностной позиции существенно

отличает повествование о трёхдневном путешествии семилетнего Ванечки в Лавру от повествования о его играх на огородах и посещении таинственной водокачки или зоопарка («Как мы летали»). Традиции устойчивого простонародного православного быта, которые ранее оставались на периферии художественного мира, теперь получили санкцию главного фактора, определяющего поведение и самосознание ребенка. Тот же выступающий под разными именами автобиографический герой, вполне сохранивший свой эмоционально-психологический склад (как и раньше, ему незнакомо смирение, чувство греховности) предстал в новом свете, в новом ракурсе, и окружают его не защитники Севастополя и отчаянные мальчишки, а богомольцы. Он стремится теперь не в «киятр» («Наполеон») или зоопарк, а в церковь. И мечтает он не об Африке или Париже, где живут добрые слоны, а о Лавре, где высится «колокольня – розовая свеча Пасхальная». Он стал героем христианской идиллии, в которой первозданные отношения людей укоренены в религиозной традиции («Богомолье»)[2]. В «Лете Господнем» повседневный семейный быт, организованный по церковному календарю и пронизанный православными традициями, формирует мирочувствование мальчика. Теперь он не «вырывается» на свободу, а полностью пребывает в лоне семьи. Изменились авторские акценты в самой трактовке и поэтизации детства, что отразилось в поэтике на составе персонажей, сюжетности, мотивировках и т.п.

Почти все детские рассказы Шмелёва имеют подзаголовок «из рассказа приятеля». Мастер сказа, писатель создал своеобразный тип повествования, в котором структура мемуара, допускающая открытые лирические комментарии повествователя к давно прошедшим событиям, сочетается со сценическим воспроизведением эпизодов далекого прошлого, протекающих как бы в настоящем времени. В центре их автобиографический маленький персонаж (7-летний Ваня, Шура или Коля). Он не рассказывает, он живет в художественном мире, который возникает перед читателем, и именно в его восприятии предстает все происходящее. «Окружающий мир, – пишет А.П. Черников, – одухотворен взглядом семилетнего Вани, который всматривается в его таинства пытливыми, полными любви и света, доверчивыми глазами»[3]. Его воображение расцвечивает мир: «Тогда самый простой осколок бутылки в мусорной куче много рассказывал мне о себе, и улыбались вороны, и жёлтый венчик цикория закрывал собою весь мир. И пахло солнцем» (8, 111). Его сердечко дрожит от ужаса, восхищения и жалости, когда француз, рискуя жизнью, прыгает

с воздушного шара на потеху публике. Он полон благоговения перед собранием книг в кабинете дяди. Его зоркий взгляд и чуткое ухо улавливают нюансы в поведении окружающих его людей, его устами выносится им приговор – наивный, но по-детски справедливый.

Шмелёв использует разнообразные повествовательные модели и стилевые приемы, в последний период творчества нередко обращается к поэтике религиозных жанров – патериковой повести, житию, жанру хожений. Однако не традиционная структура сюжетосложения определяет жанр его произведений, имеющих чаще всего синкретический характер: формальное начало трансформируется в них конкретным замыслом, проблематикой и пафосом писателя, достоверным воспроизведением русской жизни и детской психологии, стилевыми принципами очерка. Поэтому при всем тематическом сходстве детские рассказы и повести Шмелёва являют значительное жанровое разнообразие. Масштаб событий в них чаще всего определяется сфокусированностью художественного микроскопа на детском их восприятии. Но истинная значимость всего происходящего выясняется из лирических отступлений и комментариев взрослого мемуариста, то есть с большой хронологической дистанции, в силу чего многие бытовые детали обретают символичность. Текст насыщен реминисценциями, аллюзиями, цитатами из евангельских, культовых, фольклорных и классических художественных текстов. Они высвечивают истинный масштаб повествования о далеком счастливом прошлом, освящая его заветом: «будьте как дети». Однако слово писателя не имеет дидактической направленности. Юмористическая и лирическая тональность художественных зарисовок лишь оттеняет их жизненную полноту. Проникнутые поэзией детства произведения не менее значимы для взрослых, чем для юных читателей, которым они были адресованы. И они органично входят в творческое наследие Шмелёва.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Блаженный Августин Аврелий* Исповедь. М.: Дар, 2007. С.436

[2] Подробнее см.: *Руднева Е.Г.* Заметки о поэтике И.С. Шмелёва. М., 2002.

[3] *Черников*. С. 266.

Белова Т.Д.
(Саратов)

ОБРАЗ РОССИЙСКОЙ ПРОВИНЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ И.С. ШМЕЛЁВА И М. ГОРЬКОГО 1900-1910-х гг.

Проблема российской провинции в творчестве И.С. Шмелёва, москвича по рождению, образованию и личностному становлению, на первый взгляд, не является сколько-нибудь значимой. Но это только на первый и неглубокий взгляд. В биографии и творчестве Шмелёва провинция оставила свой след, заняла свое заметное место. Для М. Горького, вовлеченного в водоворот и литературной, и общественно-политической жизни страны, эта проблема стала концептуальной, непосредственно связанной с представлением писателя об историческом прошлом, с его неустанными раздумьями о будущем России, о преодолении многих трудностей на путях ее развития. Она привлекла внимание ряда отечественных исследователей, в основном, авторов работ о горьковских окуровских повестях. Однако в истолковании художественного освещения этой проблемы преобладал пафос, идеологически направленный на выявление симптомов растущего революционного сознания масс. Такой подход не исчерпывал, а отчасти и искажал горьковское видение остро переживаемых явлений.

Затерянные среди лесов и болот, разбросанные по берегам речек вроде речки с символическим названием Путаница, городки и поселения красноречиво названы Горьким Верхополье, Окуров, Воргород, Мямлин, Дрёмов. Автор ряда ранних рассказов («Супруги Орловы», «Коновалов», «Скуки ради» и многих других), посвященных раскрытию как будто бы частных ситуаций из жизни провинциалов, уже в первой половине 1900-х годов осознал необходимость более масштабного освещения застойных явлений в российской глубинке. Ему было важно показать беспомощно бьющуюся мысль местных правдоискателей, спутанность их представлений о том, что происходит вокруг и где-то далеко, в центре, а также – смутное понятие об искусстве, о смысле жизни, о культуре, о красоте.

Горький опыт поражения первой русской революции, несбывшихся надежд на призрачные свободы, а главное – знакомство с жизнью других европейских стран, в первую очередь – Италии, помогли Горькому в каприйский период со всей очевидностью понять, что усилия революционеров бесплодны на огромной территории страны с

неразвитой коммуникационной связью, погруженной во мрак безграмотности, суеверий и неискоренимого фатализма. По глубокому убеждению Горького, российская провинция нуждалась в хорошо подготовленных пропагандистах, исторически мыслящих личностях, знакомых с мировой художественной культурой.

С этой целью, как известно, была организована Каприйская школа для российских рабочих, в занятиях с которыми Горький принимал живейшее участие. Но программу школы не приняло ядро большевистского центра в Париже во главе с Лениным, что послужило причиной перемещения школы в Болонью, а затем и в предместье Парижа. В письме к Амфитеатрову (начало января 1910 г.) Горький по этому поводу сказал кратко: «Померла моя надежда № 101-й»[1]. Следует заметить, что это убеждение не было эпизодом или временной «ошибкой» определенного периода горьковской биографии, как у нас писали еще сравнительно недавно. Писатель не терял надежды на продолжение дела просветительской работы в провинции. Мысль эта получила свое художественное воплощение и в «Жизни Матвея Кожемякина», и в незавершенной повести «Большая любовь», и в итоговой книге «Жизнь Клима Самгина».

Тяжело переживая разрыв с товарищами по общественной борьбе, Горький был счастлив познакомиться с И.С. Шмелёвым, автором вышедшего в издательстве «Знание» сборника рассказов, куда вошли «Гражданин Уклейкин», «Распад», «Вахмистр», «По спешному делу» и другие. То и дело он спрашивает в письмах А.В. Амфитеатрова, М.М. Коцубинского и других корреспондентов, получили ли они Шмелёва, Сургучёва. На недоброжелательный отзыв Амфитеатрова Горький не ответил. Однако в письме к автору «Гражданина Уклейкина» (январь 1910 г.) он отзывается о нем «как о человеке даровитом и серьезном». Привлекла его в Шмелёве «здоровая, приятно волнующая читателя нервозность», «свои слова», «драгоценное, наше русское, юное недовольство жизнью». На этом основании Горький выделил Шмелёва «из десятков современных беллетристов, людей без лица»[2].

В следующем письме (начало марта 1910 г.) Горький горячо поддержал «нежные» и «верные» песни Шмелёва о России. Слова Шмелёва о своей вере в «народ, который в своей культурной скудости, стиснутый клещами и колодками... вечно голодный и всё же смотрящий добрыми глазами и тоскующий, где-то в груди, в глыби своей зажавший "правду", выдвинул, выбросил во все человечество колоссов ума, сердца, простоты, шири душевной, крепкой мысли...»,

в то, что этот народ – огромный и важный рычаг мировой истории»[3] – глубоко тронули Горького, по его признанию, «волнуют... до слез». Однако здесь же он призывает собрата по перу говорить «просто о любви к берёзам, осинам, к волкам, снегам и вьюгам» и главное – «о любви к русским людям, **подросточкам** мировой истории. Это у Вас есть, а – в моих глазах – это залог тому, что Вы способны спеть прекрасные, тихие, но бодрые песни, – в них, в бодрых песнях, нуждается Русь»[4]. Так деликатно автор письма пытается направить мысль своего российского корреспондента от пафосного суждения о народе к реалиям бедственной отечественной повседневности, напоминает об «*исторической* молодости» россиян в сравнении с другими народами <курсив М. Горького. – *Т.Б.*>, что обеспечило «нам недурную психику» и поможет в будущем «влить в сумму общечеловеческой работы много свежих сил».

Характерно, что повесть Шмелёва «Гражданин Уклейкин», понравившаяся Горькому, была написана и опубликована в одно время с его повестью «Мать» (1907–1908 гг.), начатой, как известно, с пролога, запечатлевшего нежелание жителей рабочей слободки прислушиваться к мыслям, которые несли им «посторонние люди», ходоки в народ. Контекст пролога обусловлен остро волновавшей Горького проблемой разобщенности низовой демократии и передовой, радикально мыслящей интеллигенции. В повести Шмелёва этот мотив также обозначен. Однако начало повести напоминает горьковский рассказ «Супруги Орловы» (1897). Там сцена «сражения» супругов-сапожников привлекает обитателей дома Петунникова, готовых потешиться от скуки. И «Гражданин Уклейкин» начинается с призывных криков: «Уклейкин идет!», собирающих обывателей улицы, всегда готовых присоединиться к перебранке местного правдолюба с приставом, не пропускающим пьяненького оборванца в Золотую улицу. С наслаждением слушают они нетрезвого сапожника, его обличительные речи по адресу городского головы и всего, «что шмыгнуло мимо портфелей следователя и прокуратуры» (I, 110). На этом, пожалуй, сходство заканчивается. Хотя невольно обращает на себя внимание факт переклички имен: Матрёной звали супругу Орлова, Матрёной зовется и жена Уклейкина, внутренне, нравственно стоящая ниже Матрёны Орловой. Не удержался на высоте временного духовного подъема Григорий Орлов. На почве семейного разлада – при участии «образованного» наборщика Синицы – произошла страшная развязка в жизненной истории супругов Уклейкиных.

Избрав жанр повести, Шмелёв наполнил сюжет из жизни «маленького человека», обитателя безымянного провинциального городка, событиями как частной, семейной жизни, так и социально-общественной, раскрывающей безысходность нравственных страданий сапожника, вынужденного униженно просить заказ и ждать оплаты у богатых, но недобросовестных заказчиков. Сострадающий герою автор наделяет его бескорыстием, совестливостью, пониманием горестных причин своего пьянства. Эпизод приобщения Уклейкина к выборному процессу в городе после дарованных в октябре 1905 г. временных свобод явился важной вехой, обнажившей на короткий миг дремлющее самосознание гражданина, его веру в возможность стать на одну ногу с состоятельными горожанами. Вместе с тем из поля зрения повествователя не исчезают комические проявления застарелой бедности простолюдина, оказавшегося в зале театра.

Как истинный знаток и очевидец запечатлел писатель ход собрания народных выборщиков в городском театре. Сказался опыт работы в казённой палате города Владимира. За семь с половиной лет службы с разъездами Шмелёв столкнулся с массой лиц и положений, «узнал деревню, провинциальное чиновничество, фабричные районы, мелкопоместное дворянство» (1, 20).

Пропущенный сквозь призму видения и переживаний Уклейкина процесс выдвижения кандидатов и изложения их предвыборных программ помог автору вскрыть всю сложность новой ситуации. По-видимому, дань вере в возможность достижения светлого будущего революционным путем обусловила остроту противостояния выборщиков в партере и на галерке. Неожиданно победила галерка: выбрали своего председателя, не пустили в зал пристава. Необычны по реалистичности изображения сцена состязания кандидатов в Думу и усилия гордого от сознания своей значимости Уклейкина понять, кто же в действительности будет защищать его интересы: старичок-профессор, который оперировал цифрами неоправданного роста цен на товары, или лохматый адвокат, обещавший всех поставить «к точке!». Оказалось, не смог бедный выборщик определить суть каждого, утонул в словесной и психологической игре выступающих ораторов. Поздно открыл ему глаза образованный постоялец, работник типографии, сыгравший свою роковую роль в трагедии Уклейкина.

В целом опыт предоставления права голоса человеку из низов в форме несобственно-прямой речи и в непосредственном косноязычном изложении его разоблачений, его настойчивых требований быть включенным в состав выборщиков, в нелепой попытке отстоять свое

мужское достоинство с помощью власть предержащих, талантливо запечатленный в повести «Гражданин Уклейкин», а затем в «Человеке из ресторана», думается, не мог не повлиять на Горького-художника. автора «Городка Окурова» (1909).

Воссоздав в эпической форме образ затерянного среди лесов и болот провинциального городка накануне и в период первой русской революции, писатель акцентировал общее состояние смятения окуровцев, не понимающих, какая война идет где-то далеко, за Сибирью, почему перестали приходить газеты, почему замолчал телеграф, что значит дарованная свобода. Запоминается колоритная фигура бондаря Кулугурова, его беспокойные слова: «Живем где-то за всеми пределами!.. <…> Оброшены мы и позабыты…» [X, 80, 85]. Не в состоянии помочь землякам разобраться в происходящем и местный «просветитель» Тиунов, в характере которого немало противоречивого, а по мысли автора, и откровенно вредного. Не случайно образ откровенного националиста Тиунова появляется и в следующей повести окуровского цикла. Но существенно, что повествование в ней ведётся уже от первого лица, хозяина канатного завода. С высоты своего положения Матвей Кожемякин, честный летописец, все же не смог составить и объяснить целостную картину жизни в городке. Его мысль скована рамками социальной условности. Она мешает ему принять правду народоволки Мансуровой, социалиста Марка Васильевича. Кстати, побывавший в разных местах мастеровой Тиунов не смог разобраться в происходящем в стране, но убеждён, что смуту в стране сеют инородцы племени Моисеева.

Не могут дать полноценного ответа обеспокоенным окуровцам и интеллигенты вроде доктора Ряхина, сына мыслящих интеллигентов, воспитанных на книгах Некрасова, Герцена, Михайловского. На вопрос юного телеграфиста Коли: «Что делать?» – в смутные дни 1905 г. доктор Ряхин многозначительно ответил: «Сидите смирно, читайте Льва Толстого, и – больше ничего не нужно!» По его мнению, «это <…> замечательнейший и необходимейший философ для уездных жителей» [X, 71]. Характерно, что, живя в Италии, которую страстно полюбил, неустанно восхищаясь ее «богатствами прошлого» и дружной работой «настоящего», Горький постоянно и с тоской думал «о родных Кологривах, Арзамасах, о Пошехонье и других городах несчастной, ленивой, шаткой родины», просил корреспондентов прислать ему «истории каких-нибудь уездных городов… Шуи, Клина, Чухломы, Арзамаса». В письме к Амфитеатрову (конец февраля 1910 г.) он с волнением сообщал о силе давления на него материала

для повестей: «Наступают на меня десятками эти российские люди, и каждый просит: меня запиши! Тоже хороший человек был и тоже прожил зря всю жизнь <…> Монахини, канатчики, бродяги, окуровцы идут, идут, идут. И чувствую, что мне с ними, как будто, не по силам справиться»[5].

Однако грустный тон этих признаний, возможно, не без влияния переписки с И.С. Шмелёвым, вытесняется светлыми интонациями, вызванными решением написать третью часть «Кожемякина» под названием «Большая любовь». Сатирическое в изображении темных сторон провинциальной жизни уступает здесь место светлому, сосредоточенному на взаимоотношениях Любы Матушкиной с престарелым Кожемякиным. Интуитивно поняв жизнетворную силу любви, она заботливо относится к одиноким людям, стоящим на пороге между жизнью и инобытием.

В ответ на очередное письмо Шмелёва с жалобой на бесцеремонное отношение к нему газеты «Утро России» в мае 1910 г. Горький посоветовал переключиться на творческую работу и «написать летом простую, бодрую, задушевную повесть»[6]. Как известно, в это лето была написана повесть «Под музыку», названная по совету Горького «Человек из ресторана» (1, 4). В ней вновь и на новой фактической основе, от лица простого человека, сохранившего свое достоинство под ударами судьбы, автор запечатлел образ провинциального города и его обитателей, среди которых не только завсегдатаи ресторана, цинично расчетливые обыватели, законопослушное гимназическое начальство, но и политические поднадзорные, оказавшие влияние на гимназиста Колю Скороходова. Меру влияния Горького в данном случае, думается, не следует преувеличивать. Однако симптоматично, что общий тон повествователя, его спокойный, безропотный рассказ о злоключениях соответствует словам Шмелёва о русском народе в письме к Горькому и горьковскому совету говорить просто «о любви к русским людям, подросточкам мировой истории», писать так, «как будто Вы рассказываете любимейшему человеку, пред которым нельзя сказать ни слова неправды, но который нуждается, чтобы в нем отметили его хорошее, его человеческое! Скотское же в нём – оплёвано и будет оплёвано и без нас с Вами»[7]. Недоставало же Горькому в этой понравившейся ему повести неумения и нежелания героя защищаться. Во всяком случае, в письме Шмелёву от 27 января 1911 года Горький, выразив согласие с замечанием К.П. Пятницкого, добавил от себя: «герой повести в конце ее совсем не таков, как

в начале, он смотрит на жизнь новыми глазами, и это осталось неясно выраженным у Вас»[8].

Таким образом, следует сказать, что период общения двух художников, взглянувших на российскую провинцию по-своему, с учетом их самобытного мироощущения и мировосприятия, в целом было плодотворным, взаимообогащающим, освещенным общим чувством любви к своему народу и стремлением помочь его прозрению.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *ЛН. Т. 95*. С. 179.
[2] *Горький. Письма. Т. 8*. С. 19–20.
[3] Там же. С. 314
[4] Там же. С. 44.
[5] *ЛН. Т. 95*. С. 194.
[6] *Горький. Письма. Т. 8*. С. 83.
[7] Там же. С. 44–45.
[8] Там же. С. 251.

Ерёменко Л.И., Карпова Г.И.
(Кемерово)

МИФОПОЭТИКА В РАССКАЗАХ И.С. ШМЕЛЁВА О ДЕТЯХ 1910-1920-х гг.

В рассказах И.С. Шмелёва ярко проявляется национальный склад мифопоэтического мышления. Стремление осмыслить миропорядок в архетипических сюжетах и мотивах находит выражение не только в образах, близких православному религиозному мироощущению, но и в обращении писателя к славянской мифологии и фольклору.

К середине 1910-х годов И.С. Шмелёвым мастерски освоены различные принципы сюжетной организации и жанровые формы рассказа. Примером тому служат, в частности, два рассказа на военную тему, опубликованные в 1915 г.: «Солдат Кузьма» и «У плакучих берез».

В рассказе «Солдат Кузьма» явно преобладает эпическое начало, потенциально рассказ содержит возможности для развертывания большой эпической формы. Главный герой, одновременно индивидуализированный и собирательный образ воина, защитника

Отечества. Типологически он близок персонажам русских сказок. Шмелёвский солдат Кузьма – это продолжающий жить и не исчезающий из национального мира солдат-балагур, запечатлённый народом в социально-бытовых солдатских сказках.

«Заветная» встреча ребенка с необыкновенным на его взгляд человеком, как и в некоторых других рассказах Шмелёва, – основное сюжетное событие рассказа. Перед нами предстает образ солдата-балагура, который может и историю из военной жизни рассказать, и весело пошутить, при необходимости и честь страны отстоять. В памяти запечатлелась необыкновенная речь солдата, а в момент встречи с мальчиком – парильщика в бане. Первой в памяти уже взрослого человека возникает рука Кузьмы и его обычная прибаутка: «Много лет, сударь, здравствовать – не помирать, мылиться-париться, крыс-мышей не бояться, с легким паром оставаться!» (8, 220). Еще много осталось в памяти рассказчика солдатских прибауток и историй, манера говорить и само слово Кузьмы, его «весёлые глаза», «жесткая» и одновременно ласковая рука. В этом рассказе слово выполняет в организации повествования двоякую функцию. С его помощью воссоздается характер и в то же время ментально стирается граница между «чужим» словом и словом рассказчика, не отделённого от позиции повествователя. Высвечивая закреплённые в присказках, поговорках, пословицах народные основы мироотношения, писатель апеллирует к генетической памяти читателя.

Рассказ «У плакучих берез» иного типа, он близок к лирической миниатюре. В нем нет индивидуализированных характеров. Это плач по «убиенному» на полях сражений Первой мировой войны поколению. При схожести тематики с рассказом «Солдат Кузьма» принципы сюжетной организации в рассказах различны: событийный ряд в «Солдате Кузьме» и мир чувств, эмоций (печаль, сожаление о несбывшихся жизнях) в «поэтическом реквиеме» «У плакучих берез». Центральным мотивом рассказа является мотив памяти, представленный в посвящении к рассказу: «Памяти павшего в бою кап. Е. Е. Пиуновского».

В разработке мотива памяти использован ряд образов: паломники, старый монах с «поминальной книгой», плакучие берёзы. Помнящий прошлое повествователь и его товарищ детства окружены множеством людей. В рефлексирующем сознании повествователя они предстают как собирательный образ народа в движении. Всех объединяет в физическом мире дорога к Угоднику, в духовном – надежда на молитвенную силу святого, способную уберечь от горя.

С мотивом памяти в рассказе «У плакучих берез» неразрывно связан мотив дороги. Образ реальной «дальней дороги» к Угоднику постепенно обретает обобщающие черты: «Я живу на той самой большой дороге, по которой, четверть века назад, бежали мы к радостному – вперед» (6, 244). «Большая дорога» становится символическим образом дороги жизни друга и целого поколения, хлебнувшего лихой доли.

В рамках рассказа-миниатюры тем не менее представлен жизненный путь героя-повествователя. Начало жизни – детство – не конкретизируется в индивидуальную жизненную судьбу, передано типовое ощущение юной, беззаботной радости жизни. В первой главе маленького рассказа доминирует повествовательное «мы», таким образом жизнь повествователя сливается с жизнью его поколения. Пройдя жизненный путь, он начинает понимать и осознавать такие категории бытия, как жизнь и смерть в их трагическом преломлении.

Образ дороги служит символом движения в познании мира, жизни, человека. Повзрослевший человек, пройдя свой нелегкий жизненный путь, возвращается к плакучим берёзам у часовни, которые в детстве воспринимались как часть пейзажа. Теперь берёзы – это мифопоэтический символ памяти: «Берёзы видали их: они проходили здесь мальчуганами, матери носили их на руках к Угоднику... Берёзы знают, за что они все легли» (6, 245).

В мифопоэтической картине рассказа доминирует самое русское дерево, ставшее национальным архетипом. Дерево в глубинах культурной памяти повествователя ассоциируется с мировым древом, однако эта ассоциация не явлена прямым образом в тексте. Герой-повествователь мысленно обращается к березе с рассказом о том, что стало с его товарищем. В народно-поэтическом сознании берёзы – это живые существа, которые «всё знают», «помнят», «шепчут», обо всех плачут.

Шмелёв воспроизводит народный тип сознания, для которого значима эмоционально-чувственная сфера жизни. Наименование «белоствольной любимицы русского народа», – по наблюдению П.А. Флоренского, происходит от корня *бере,* означающего «светиться, гореть, белеть – брезжить», в корне слова отразилось впечатление. Оно (впечатление) приобрело форму имени существи-тельного женского рода. По словам П.А. Флоренского, «корень даёт содержание», а грамматическая форма – «логическую форму вещности». В слове берёза имеется «совокупность почти неуловимых эмоциональных оттенков, которыми определяется самое проникновенное из того, что

говорящий, вот сейчас, в данном случае, вкладывает в произносимое им слово б е р ё з а»[1]. Носителем «совокупности» сложных вековых впечатлений является и повествователь. В финале рассказа в унисон с берёзами плачет его душа.

Характерным образцом воплощения укоренённых в русском сознании мифологем является рассказ «Весенний плеск» (1925). Вся эта лирическая миниатюра от первого (включая заглавие) до последнего слова буквально соткана из многомерных, семантически богатых архетипических образов. Национальная мифопоэтическая картина актуализируется образами и мотивами, рисующими картину весеннего обновления: «Кричит нянька, кричат утки, куриные голоса <…>. И столько плеска кругом, и блеска, и гомона! Играют – смеются колокола, и утки белыми крыльями, и куры, орущие на бревнах, и кот, махнувший на крышу в снег, и голуби, вдруг взметнувшиеся на хлопающих крыльях, и плещущая лужа, и тысячи солнц на ней. Все смеется, звенит, играет…» (2, 107, 109).

В образной цепочке: нянька, утки, куры и колокола сосредоточены два полюса национальной жизни – нянька и колокола, бытовой и высокой, участвующие в воспитании ребенка. Реалистические приметы весны: «звякание рухающих сосулек», «сероватые проталы-стёкла», «лужицы голубые» обретают поэтический ореол, отражая национальное мирочувствование. Бурая вода в луже превращается в золотую, так как «тысяча солнц на ней», вода с сосулек тоже видится золотой. Весь предметный бытовой мир исколот, пронизан лучами солнца. Солнце и небо отражаются во всем. Ограниченное пространство городского двора раздвигается, возникает ощущение беспредельного простора и свободы.

Евгений Трубецкой в работе «Два мира в древнерусской иконописи» отмечает, что в религиозной живописи «изо всех цветов один только золотой, солнечный обозначает центр божественной жизни»[2]. Золотой цвет в русской иконописи предстает не в статике, а «имеет вид живого, горящего и как бы движущегося света». В повествовании Шмелёва мотив «живого света» акцентирован мотивом единения жизни природной и духовной: солнечный свет озаряет пасхальный день, колокола радостно звонят. Родная земля изображается как залитая светом и бескрайняя, не имеющая границ. Одно из ключевых слов в рассказе, относящихся к солнцу, – блеск. Оно рифмуется с неоднократно повторяющимся существительным плеск. Заглавие миниатюры вбирает в себя всю полноту жизни земной и духовной в её незавершённости, движении, не имеющем конца. Мы

слышим плеск воды, плеск хлопающих крыльев голубей, уток, кур. Плеск, сопровождающий изменения в природе, созвучен внутренним, эмоциональным переживаниям людей.

Бинарные оппозиции: счастье и ужас, радость и страх – многократно повторяются и передают амплитуду колебаний душевных волнений героя. Родной мир отличается повышенной эмоциональностью и непредсказуемостью. Михайла неожиданно для самого себя и для окружающих поднимает ребенка «на страшную высоту» «над страшной лужей» и так же неожиданно «бухается» в лужу. Неожиданность поступков не нарушает общей гармонии, заставляет пережить восторг, создает полифонический образ ликующей жизни.

Создавая атмосферу вечно длящегося, никогда не заканчивающегося действия, автор использует прием подхватывания совершающегося действия то одним, то другим субъектом. Плавают то овсинки, то утки, то чурбак. Плещутся / полощутся / купаются то утки, то небо и солнце, то доски. Фыркает то лошадь, то вода. Такие повторы-подхваты используются не только при характеристике физических действий, но и при описании эмоциональных состояний. Трескуче-бойкое, радостное чириканье воробьев подхватывает звонко булькающая вода, затем хохот Михайлы, ор кур, пасхальный перезвон-смех колоколов.

Заметным и значимым водным пространством в рассказе является лужа. Вода в ней многослойна. На поверхности плавают овсинки, над ней летает утиный пух, под водой «чуется белый ледок», а под ледком еще и земля. Бурая вода лужи пополняется водой тающего почерневшего снега и янтарными каплями от сосулек. Многослойность метафорически обозначает все темное и светлое, что есть в «русском мужике, с его лукаво-веселыми глазами, то ясными, как вода, то омрачающимися до черной мути, со смехом и бойким словом, с лаской и дикой грубостью» (2, 109). Философское осмысление образа воды включает в себя также мысль об идеальном сосуществовании в отдельности и вместе всех представителей тварного мира. Из лужи всегда может легко отделиться капля и также легко слиться с целым, стать водой. Взаимообратимость капли и воды, контраст темного и светлого отражается и графически в многочисленных тире и многоточиях – знаках выделения, противопоставления и собирания, сосуществования многообразного живого мира.

Графическим знаком чужого мира является точка. Чужой мир статичен, завершен (река в оправе), окультурен. Однако это

бесстрастный, ровный мир. В нем повествователь не видит игры красок, не слышит плеска, громких звуков. Чужая река – это и знак необратимого течения времени. Её созерцание обостряет у повествователя чувство утраты родного мира. Не случайно оппозицией дымно-молочной реки являются различные оттенки красного цвета: бурый, янтарно-ржавый, пунцовый, красный. Красная рубаха Михайлы не облегает тело, а пузырится в поисках своей формы.

Фольклорно-мифологические мотивы и христианская символика в поэтически преображённом пространстве рассказа не враждуют друг с другом. Нянька пугает ребенка кем-то страшным, кто «живет в сарае, на погребе, в темноте» (2, 108), а через мгновение обменивается с Михайлой пасхальными поцелуями. Пасхальный перезвон, доносящийся с высокой колокольни, накрывает всю землю, как солнечный свет. Семантика солнечного света включает в себя не только языческие, народные представления, но и церковную традицию уподобления Христа «праведному солнцу».

В переживании праздника простым человеком нет места умозрительным, логическим умозаключениям, тем не менее истинная суть великого дня проявляется во всех действиях этого обычного человека. Праздник живет в его душе. Михайла совершает важный и неожиданный для ребёнка поступок, движимый душевным порывом подарить радость. Поднимая мальчика на «страшную высоту», он открывает ему новое зрение: «все, все – другое совсем» (2, 108). Движения рук Михайлы сравниваются со взмахами птичьих крыльев, выдавая в нем бессознательное стремление к полету: «Вскидывает Михайла руки, будто лететь хочет» (2, 109).

В момент душевного подъема герой неожиданно «бухается» в лужу, уступая «дорожку» мальчику и Домне Семеновне. Этот, на первый взгляд, спонтанный «прыжок» на самом деле не является неожиданным. Он мотивирован как раз правильно и глубоко понятой сердцем сути переживаемого праздника. Михайла дарит радость ближним, не думая в эти секунды о самом себе. Во внутренней распахнутости и открытости видит писатель «простоту-красоту душевную» русского мужика, которая не даст ему «потопнуть». Примета русского бездорожья превращается для читателя в жизнеутверждающую симфонию.

В рассказе «Наполеон (Рассказ моего приятеля)» (1928) тонко схвачена стилистика ярмарочно-балаганного представления с характерной для него обобщенно-мифологизированной интерпретацией различных событий, в том числе исторических.

Непременный атрибут площадной культуры – балаганные зазывалы с прибаутками как будто выхвачены из самой жизни. В них меткость, хлёсткость, «бойкое русское слово»: «Гренадер-военный, у тебя шаг здоровенный… шагай – не бойся, только в баню сходи помойся, а то у нас все господа за грош, а на тебе грязь да вошь!..» (8, 209-210). Весёлость толпы, яркие цвета одежды, экспрессия в рисунках на полотне перед входом в балаган, на занавеси и на заднике сцены – всё это характерные элементы народного гуляния. Пространство праздничной площади, по выражению одного из персонажей, «огромадное <…> и всё там балаганы, и черти выскакивают, и пушки грохают…» (8, 209). На полотне перед входом в балаган публика видит корабли, «бушующее море», зелёных крокодилов, огненных змей, «красную крепость, усыпанную солдатами». Крокодилы наделены семантикой злой силы. Угроза, исходящая от них, усилена тем, что они «высовывают морды» из неспокойного, «бушующего моря». Змей в русском фольклоре олицетворял природные стихии, а позднее – иноземного врага, враждебного христианскому государству. Эпитет «огненные» подчеркивает инфернальность образа. Перед крепостью был изображен человек «в сером сюртуке и в шляпе с пером». Он стоял, «скрестив руки». В этот мифологический ряд поставлена историческая фигура Наполеона. Народное сознание объединило её с враждебными родному миру существами.

«Сказочность» представления подчеркивается образом похожего на витязя «парня в красном плаще с золотым мечом», который стоит перед балаганом. Примечательно, что русских воинов на сцене нет. Они – в зале. Таким образом, зрители становятся участниками действия. Злые и добрые начала жизни, воплощённые в образах разных эпох, миров, имеющих различную природу, оказываются в одно время в одном месте. Эстетика народного театра допускала подобное смешение.

Разительное несоответствие балаганного представления историческим фактам, нарушение правдоподобия в разыгрывании Бородинского боя проявляется в том, что Наполеону и его маршала на сцене противостоит «куча снега самого настоящего» и «ужасны русский мороз» в «сто градусов».

Нельзя не заметить, что в рассказе Шмелёва «Наполеон», посвящённом балаганному спектаклю о замерзающем в России французском полководце, «турецкий мотив» занимает не последнее место. Если соотнести время последней русско-турецкой войны (1877–1878) с датой рождения писателя (1873) и возрастом героя в момент

святочного гуляния, то становится ясно, насколько живой для посетителей балагана была «турецкая» тема. Большинство зрителей и актеров в балагане солдаты. У Василь Сергеева, исполняющего роль Наполеона, нет одной руки – возможно, он тоже бывший солдат.

В поединке Наполеона со Смертью зритель прочитывал хорошо знакомые ему сюжеты солдатских сказок о поединке солдата со смертью («Солдат и Смерть», «Солдат, черт и Смерть»). Впечатление правдоподобия усиливает Василь Сергеев, исполняющий роль Наполеона. Он тяжело болен, кашляет. У него свой поединок со смертью: «Роковой час пришел! – хрипнул Наполеон и поперхнулся: забило его кашлем». «Дядин приказчик» замечает: «До чего все верно-с! <...> Стало быть, лютый мороз, и он, понятно, застудился. Ну до чего все ве-рно!..» (8, 213).

Ярмарочное зрелище дает ребёнку – герою Шмелёва – не только урок истории, но и урок жизни, понимания людей. Детское сознание с равным интересом фиксирует происходящее на сцене и реакцию зрителей, у которых Наполеон не пробуждает злорадства и чувства мести. В то же время они считают, что он поделом наказан за «гордый ндрав». Эстетика балаганного зрелища предполагала всегда победу над врагом, оптимистичность, моральный урок, что находилось в гармонии со святочным праздничным настроением толпы.

Балаганное представление, нарушающее «правду» истории, выполняет те же функциональные обязанности, что и сказка, раскрывая ребёнку мир Зла и Добра, мир высшей Правды. Эстетика фольклорного театра органично вошла в структуру Шмелёвского святочного рассказа. Чудо пробуждения души, сопереживание прошлому и настоящему, связь времен, восстанавливаемая условным, театральным зрелищем – вот главные темы рассказа.

Мифопоэтическая картина мира в детских рассказах И.С. Шмелёва занимает особо значимое место. Художественная уникальность этой картины состоит в органичном слиянии фольклорно-мифологической символики с христианской.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Флоренский П.А.* Сочинения: В 4 т. М., 1999. Т. 3. С. 217, 219.

[2] *Трубецкой Е.* Два мира в древнерусской иконописи // Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв.: Антология. М., 1993. С. 227.

Кузнецова-Чапчахова Г.Г.
(Москва)

И.С. ШМЕЛЁВ В ПОСТДОСТОЕВСКОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Сегодня наследие Ф.М. Достоевского неполно без соотнесения его с заключительным этапом русской классической литературы – творчеством его главных представителей: А. Чехова, А. Куприна, И. Бунина, И. Шмелёва, А. Ремизова, Б. Зайцева. Примечательна уплотненность литературных явлений во времени, не виданная прежде насыщенность именами на рубеже двух веков и в первые десятилетия XX века, разрастание, разветвление литературных течений и направлений.

Понадобятся годы и годы, чтобы представить завершенным здание, оставленное Достоевским, оригинальность и величие его наследия. Отчетливо выделится триединство Пушкин–Гоголь–Достоевский, эта «столбовая дорога» (определение Шмелёва) русского реализма XIX века. Художественные и философские открытия русской классики, достигшие наивысшего выражения у Достоевского, приобретут истинное свое значение на фоне усилий её последних представителей, в основном закончивших творческий путь за границей к середине XX века. Творчество таких художников, как Шмелёв, Бунин, Куприн, Зайцев, составило основной итог русской классической прозы.

Все они же, питаемые опытом великой прозы, искали, подчас безотчетно, свои подходы к поднятым до них пластам идейно-художественной изобразительности и зачастую перекладывали на потомков решение общезначимых проблем, как это делают герои Чехова и он сам. Он писал С. Дягилеву 30 декабря 1902 года: «…Мы говорили про движение <религиозное. – *Г.К.*> не в России, а в интеллигенции… Про образованную часть нашего общества можно сказать, что она ушла от религии и уходит от неё всё дальше и дальше… Теперешняя культура – это начало работы во имя великого будущего, работы, которая будет продолжаться, быть может, ещё десятки тысяч лет для того, чтобы хотя в далёком будущем человечество познало истину настоящего Бога, то есть не угадывало бы, не искало бы в Достоевском, а познало бы ясно, как познало, что дважды два есть четыре. Теперешняя культура – это начало работы, а религиозное движение, о котором мы говорили, есть пережиток, уже почти конец того, что отжило или отживает»[1].

Однако мирных поисков «настоящего бога» в течение «десятков тысяч лет» не случилось. Как и предвидел Достоевский, «отвергнув Христа», человеческий разум оказался способным к удивительным манипуляциям с не существующей в действительности, как и в математике, «аксиомой» «дважды два есть четыре». Так что уже младшим современникам А.П. Чехова пришлось «угадывать» и «искать»: уводить читателя в страстный чувственный мир (как Бунин), либо обожествлять человека (представители соцреализма), либо реконструировать Россию-Русь и её народного защитника и созидателя (как Шмелёв).

Шмелёв живо откликается в 1924 г. статьёй «Падение кумиров» на одноименную книгу Семёна Франка о Достоевском, его пророческом предвидении революции и жесточайших для России последствий, всецело соглашаясь с ним.

Даже такой лояльный к новейшему времени критик, как Георгий Адамович, вспоминал в 1932 г.: «Когда-то русская литература, на самых вершинах своих, билась над вопросом о слезинках замученного ребенка; сейчас вся Россия учится тому, что человек есть величина "неглижабельная" <испытывающая пренебрежение, недостойная внимания. – *Г.К.*>, а литература молчит»[2]. Критик сокрушался: «Миры рушатся, а те всё описывают природу, как ни в чём не бывало, или рассказывают о былом житье-бытье... Еще больше можно было бы найти в России, вернее – у неё. Но России нет»[3].

Между тем в России с 1928 г. начинается публикация романа «Тихий Дон», а за границей печатаются главы «Лета Господня» и чуть позже «Богомолье»; выходит отдельным изданием «Жизнь Арсеньева» Бунина (1930). Здесь был бы неуместен сравнительный комментарий, главное – был «открыт счет» в схватке с «неизбежным жертвоприношением красной цензуре»[4], как писал Куприн в парижской газете «Русское время» в 1926 г.

В ответе на анкету журнала «Своими путями» «Русские писатели о современной русской литературе и о себе» (1925. № 8-9) Шмелёв называет «тамошнюю» литературу «карикатурой на искореженность русской жизни» (7, 360). И что особенно важно: «Большевизм <...> может быть, навсегда лишил русский народ величайших возможностей всечеловеческого масштаба» (7, 388-389). В анкете о Прусте 1930 г. Шмелёв отмечал: «Наша дорога – столбовая, незачем уходить в аллейки для прогулок» (7, 465). Толстой и Достоевский – вот Россия, вот её литература, и потому Россия есть и остается для Шмелёва.

Шмелёв оказался ближе других к идеям Достоевского и В. Соловьева о гибельной опасности атеизма и чуждых России форм государственности; к опыту русской философской и литературно-критической мысли, развитой и выраженной в философских и литературно-критических трудах митрополита Антония (Храповицкого), С. Франка, Н. Лосского, К. Мочульского, И. Ильина, А. Карташева. Европа вежливо терпела чуждую им «варварскую лиру», как верно было замечено ещё А. Блоком. Так, С. Лагерлеф искренно не поняла, почему талантливый художник Илья Шаронов, герой повести «Неупиваемая Чаша», отказывается от выгодного предложения и возвращается «в рабство». Думается, ей бы не были понятны слова Ильина, которые он написал Шмелёву по поводу рассказа «Свет разума»: «Истинное искусство всегда философично, всегда метафизично и религиозно – горит и жжет, и очищает душу»[5].

В «Куликовом поле» (1939–1947) Шмелёв напоминает, что образованная часть России не забыла Пушкинскую речь Достоевского (1880), как и знаменитое письмо Пушкина к Чаадаеву (1834) о тяжкой исторической доле русского народа, что воспитало в нем «наибольшую способность из всех народов вместить идею всечеловеческого единения, братской любви, трезвого взгляда, прощающего враждебное, различающего и извиняющего несходно». Это дало право судебному следователю из «Куликова поля», «выбравшемуся о т т у д а», повторить слова И. Ильина: «…Мы выстрадали себе дар – незримо возрождаться в зримом умирании – да славится в нас Воскресение Христово!..»[6].

Основополагающие суждения И. Шмелёва и И. Ильина наиболее полно отвечают поставленной задаче проследить на примере художественного творчества Шмелёва, его публицистики и критики, на основании обширной переписки влияние Достоевского на литературу заключительного периода русского критического реализма. В живой полемике пульсирует живая духовная работа современников. По сути, это живой диалог, спор, обращенный к «гениям» прошлого (по определению Ильина), прежде всего к пророку предсказанной им катастрофы 1917 г. Вряд ли в это время, спрессованное обвалом событий, достаточно широкому кругу эмигрантов, поневоле разобщенных, разбросанных, озабоченных хлебом насущным, удалось перечитать Ф.М. Достоевского. С огромным запасом веры в свою правоту и в Россию Шмелёв по праву патриота и христианина судит о старшем духовном собрате как равном. Забегая вперед, заметим, что уважение к наследию Достоевского одних, как и раздражение или

равнодушие других, станут позже фактом полноты веры или остроты скепсиса. Впечатляет сегодня именно уверенность эмиграции первой волны в неизбежности гибели большевизма, предвидение трудностей постбольшевистского безвременья и – ... намечаемый ими путь возможного его преодоления.

Известность Шмелёву принесла публикация «Человека из ресторана» в горьковском «Знании» в 1911 г. Ресторанный слуга Шмелёва называет революцию 1905 г. «остановкой всей жизни». Происходит поляризация «маленьких людей»: официанта, его друга парикмахера, мелкого лавочника и недоучившегося гимназиста Николая, «мигилистов» (в «Распаде»), сапожника. Впервые в русской литературе показано использование орудия труда не для работы, а для убийства теми, кто выбирает социальное насильственное решение «остановки жизни».

С маленьким человеком такая метаморфоза могла случиться только после Федьки Каторжного и других жертв социального зла у Достоевского. Оттуда, от фабричного Заречья, где по указанию Петра Верховенского устраиваются первые волнения, ведут свою генеалогию будущие «гунны» русской катастрофы, и ведомые, и ведущие.

В этом суждено было убедиться Шмелёву, корреспонденту «Русских Ведомостей», сопровождавшему в марте 1917 г. состав, посланный Временным правительством «В Сибирь за освобожденными». Его корреспонденции, вполне в духе этого времени, лишь гораздо позже, в 1924 г. в очерке «Убийство», будут дополнены деталями: присутствием загадочных пассажиров, разбрасывающих на всем пути пропагандистский «хлеб-камень»; живыми «портретами» революционеров, любителей красной икры и отдельных от остальных пассажиров купе; описанием жуткой резни на станции Зима – всей правдой о «пьяном поезде».

Но этих глашатаев свободы, еще недавних любителей после банкетов «выть на Волгу», полвека тому назад предвосхитил Достоевский знаменитой речью прогрессивного модного адвоката и «прелюбодея мысли» Фетюковича из «Братьев Карамазовых». Это ли не Фетюкович с красным бантом на груди с подножки железной «колесницы» спешит разнести весть о «букве и каре» своей красной от крови революции!

«Литература сопротивления» начинает создаваться Шмелёвым уже в 1918-19 годах: «Голуби», сказки «Степное чудо», «Веселый барин», «Панкрат и Мутный»; цикл рассказов «Пятна»; позже «Новый год» (Святочный рассказ), «В ударном порядке». «Литература отчаяния и

обретения духовной опоры» – впереди. И повсюду можно найти аналоги, намеки, прямые параллели с произведениями Достоевского. Сколько прикровенного смысла содержит, например, образ николо-мокринского дьячка, страдающего падучей, в позднем рассказе «Приволье»!

Созидательный пафос творчества Шмелёва и его связи с традицией Достоевского исследованы в работе И.А. Ильина «О тьме и просветлении. Книга художественной критики Бунин – Ремизов – Шмелёв». Она была написана в 1939 г., но увидела свет только в 1959 г., через пять лет после смерти её автора. Были другие его работы 1930-х гг.: «Основы художества», «Творческая идея нашего будущего», «Родина и мы», «О России», статьи и доклады об искусстве и литературе, выходившие в Риге, Берлине, Праге, Белграде, в парижском «Возрождении», иногда в «Современных записках», где активно печатались оба. Три тома ценнейших высказываний о творческом процессе и секретах искусства, в частности, неоценимых критических суждений, например, связанных с «Записками не писателя» и образом главной героини «Путей небесных». Во время войны с фашистской Германией Ильин прочел в Швейцарии цикл лекций «Гении России. Пушкин. Гоголь. Достоевский. Толстой», которые родились в процессе общения со Шмелёвым, из наблюдений литературной жизни, обмена мнениями в переписке, из чтения и анализа литературных, критических и философских публикаций.

Противостояние интернационально-демократической и традиционно-патриотической по своим убеждениям русской интеллигенции, связанное с именем и наследием Достоевского, возникло еще в России и, вопреки общей трагедии утраты Родины, в эмиграции только обострилось.

Шмелёв писал в 1927 г.: «Русская интеллигенция роковым образом не смогла создать крепкого национального ядра, к которому бы тянулось самое сильное, самое яркое по талантам из всего русского, живого. Не было национально воспитанной, сильной, русской интеллигенции. Был великий разнобой сил, и равнодействующая сил этих пошла не по России, а в н е, в "пространство"» (2, 486). Русская интеллигенция переоценила это «пространство, сочтя его своим»: «Оно показало себя с в о и м, не нашим, даже враждебным нам, оно показало в себе много совсем чужих, национальных ядер… откинутая в пространство Россия пошла куда-то… и попала туда, где принимают безродных, – в цепкие лапы Интернационала, безродного, безгосударственного, безбожного, алчного и завистливого,

умерщвляющего живое... Народ безмолвствовал. И б о   п р а в и т   ж и з н ь ю   н е "п о ч в а", а "с е я т е л и"» (2, 487). Это был прямой ответ «почвенникам», в том числе и Достоевскому.

Последние полтора десятка лет – трагические и глубокие для писателя, он испытывает безмерные «муку и скорбь». Шмелёв еще глубже погружается в тайны писательского ремесла, его усилия не всегда вознаграждаются одобрительным мнением И. Ильина, по-прежнему любящего и ценящего талант друга высоко, но не безоглядно. Шмелёв пишет большие работы о Чехове, Достоевском, размышляет о русской литературе, доверительно сообщает о собственном творчестве и планах в письмах второй своей постоянной корреспондентке – О.А. Бредиус-Субботиной.

После внезапной смерти жены Ольги Александровны писатель надолго прекращает работу над романом «Пути Небесные», жизненный материал которого как раз и был известен ему из её рассказов о родственнике, бросившем семью ради юной девушки, ставшей его гражданской женой. Даринька трагически погибает, а Виктор Алексеевич уходит в монастырь. События жизни героев относятся к шестидесятым годам XIX столетия, как и в «Братьях Карамазовых».

С самого начала писателя увлекает замысел создать «духовный роман», как он его называет. Он намерен вступить в полемику с Достоевским, сосредоточив внимание на богатой возвышенной внутренней жизни своей героини, больше внимания уделить жизни монастырей и околомонастырскому окружению. Все это Шмелёв знал и с годами все больше любил.

Осенью 1941 г. Иван Сергеевич решает продолжить «Пути Небесные», привлекая большой жизненный и исторический материал. Ни одному своему произведению, даже знаменитым повестям о детстве, Шмелёв не отдал столько душевных и физических сил, ни к чему не отнёсся с таким духовным жаром и пониманием особого писательского долга. В 1947 г. после возможных правок по советам Ильина, жестокому сокращению объема, «высушенности слёз умиления» второй том, он же оказался и последним, был закончен.

Отзывы современников, особенно женщин, были восторженно-положительные, – это была встреча с Россией, которую они хранили в сердце: священные камни Кремля, улицы и храмы, магазины, рестораны, семейные тайны, некие женские знаки судьбы, московские дворики и окраины, скверы и парки. Высокая нравственная планка, взятая героями, – все это отвечало потребностям времени и места

появления романа. Роман и сегодня востребован и любим ценителями творчества И.С. Шмелёва, особенно людьми среднего и старшего поколения.

Кажется, впервые так последовательно прослежена неслучайность, «планомерность», промыслительность всего случающегося с человеком, неизбежность «соблазна» и освежающая сила смиренного покаяния, восприятие героиней жизни как Божьего дара, где сливается небесное с земным, где вечное осознается через временное, дана некая экзальтация, свойственная типу женщин, ныне исчезающих или исчезнувших. В этом смысле роман справедливо назван духовным.

Нужно быть такой богатой, как наша романистика, чтобы вслед за И. Ильиным отнестись к «Путям небесным» более требовательно; именно как роману после романов Достоевского и в связи с романами Достоевского, о чем неоднократно заявлено автором в его раздумьях и сомненьях. Шмелёв не скрывает надежды сказать больше Достоевского. К чести писателя, им первым, кажется, отмечено, (возможно, одновременно с К. Мочульским, высоко им оцененным) одно из сильнейших мест в романе «Братья Карамазовы» – «Кана Галилейская», где наиболее полно выражена заповедь любви к миру и человеку, боль за них, столь близкая творчеству Шмелёва. Роман удался, хотя и остался неоконченным. Впрочем, не окончен и роман «Братья Карамазовы». И все же они несоизмеримы по масштабу затронутого и изображенного. Заглянуть «по ту сторону» и сообщить нам больше, чем Достоевский, о Боге, о России, о природе человека и его будущем, по-видимому, не входило в замыслы некоего «Плана», данного изначально каждому человеку, обществу и всей Вселенной. Не вглядываться в него, не прислушиваться к частному и общему Плану – неизбежный путь к «страданиям великим», которых чаще всего не предполагаем, пока они не коснутся лично. «Не дается!» – часто восклицает Шмелёв, преуменьшая свою заслугу в утверждении земного пути как «пути небесного».

Самое главное в «Путях небесных» – заключительные строки романа о Евангелии, которое Даринька передает Виктору Алексеевичу со словами: «Тут – в с ё » (5, 439).

Нынешний плоский и серый мир технологической цивилизации не способен рождать живое Слово. И всё равно могучее наследие Достоевского продолжает посылать импульсы, которым оказалось под силу внять и с наибольшей полнотой и индивидуальностью выразить в своём творчестве именно И.С. Шмелёву.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Переписка А.П. Чехова: В 2 т. М., 1984. Т. 2. С. 385.
[2] Литература Русского Зарубежья: В 4 т. М., 1997. Т. 3. С. 449.
[3] Там же. С. 450.
[4] Русская мысль. 1997. № 4197. 13-19 нояб.
[5] *Переписка двух Иванов: (1927-1934)*. С. 13.
[6] Цит. по: *Шмелёв. Переписка. Ч. 2.* С. 918.

Науменко-Порохина А.В.
(Москва)

РОССИЯ БУДУЩЕГО В ПУБЛИЦИСТИКЕ И.С. ШМЕЛЁВА

В публицистике И.С. Шмелёва, гражданственной по содержанию и патриотичной по своему пафосу, находим немало статей и публичных выступлений, посвящённых молодёжи России и касающихся проблем формирования и становления её национального самосознания, а значит, и жизненной позиции. Писатель понимал, что будущее Отечества во многом зависит именно от молодых, от их отношения к родине, которое, конечно должно формироваться старшим поколением.

Связанным с этим жизненно важным вопросом Иван Сергеевич считал вопрос будущего России, поднятый им ещё в конце 1920-х гг. XX века. Сегодня, почти столетие спустя, проблема молодого поколения становится особенно актуальной и насущной, поскольку антирусскими силами широким фронтом развёрнута третья, необъявленная, мировая война, направленная на уничтожение генофонда русской нации, на разрушение русского национального самосознания. Именно молодое поколение в этой войне подвергнуто сильнейшему и массированному удару, орудием которого являются СМИ, масскультура, реклама, «бульварная литература», заполнившие почти всё современное информационное поле. Это с одной стороны. С другой стороны, сознательное разрушение национальной системы высшего и среднего образования чиновниками от образования и культуры путём насильственного внедрения под видом инноваций уродливых западных форм тестирования и дистантных технологий, выхолащивающих самоё суть обучения. Заметно снижение уровня преподавания в современной высшей и средней школах гуманитарных

дисциплин, в первую очередь русской литературы. родного языка, отечественной истории, культуры и искусства.

В 1928 г., когда Шмелёв писал две совершенно уникальные по форме и содержанию статьи под общим названием «К родной молодёжи», перед русской эмиграцией стояла одна большая стратегическая задача: сохранить Россию вне России и обеспечить её будущее в самой России, в возрождение которой изгнанники-патриоты верили, и во имя этого трудились, не жалея сил.

В подзаголовке первой статьи содержится её пояснение: это ответ писателя на письмо воспитанниц выпускного класса Мариинского Донского института (Белая Церковь, Югославия). Именно в форме письма, предполагающей предельно искреннее, глубоко личностное общение, И. Шмелёв пишет свой ответ – статью о судьбе русской эмигрантской молодёжи. И конечно, это не только частный ответ, это не только напутствие, о котором просят писателя русские девушки, – это размышление гражданина о судьбах России, о судьбах её народа. Безусловно, это философская статья, не только напутствующая, но и просвещающая, умудряющая, научающая жизни.

Начиная свои рассуждения с формы обычного обращения к адресату, Шмелёв переходит к анализу особенностей русского национального характера, точно отмечая главное: «Русская душа – жаждущая душа, ищущая дела, подвига, душа стремительная и страстная. Русская молодёжь всегда была неспокойна духом, пытлива, идеалистична, порывиста неудержимо в исканиях лучшего – для всех… В ваших простых словах – голос исканий. Не угас русский святой огонь, русский духовный пыл, стремление к истинному и доброму» (7, 409).

Кульминационным моментом, повышающим напряжение чувства читателя, является утверждение задач, стоящих не только перед молодёжью, но и перед всем русским народом, по возрождению и устроению новой России: «Лишённые родины, мы всюду несём её. Бога – во имя её несём. Наше искусство, проявление божеского в человеке, в славе идёт по свету. Наши идеи, наше богопознание и богоискание, наше «святое беспокойство» за мир и человека – волнуют чутких во всех народах. Мы же – философы мировые, мы – бродило…. Мы пали, но мы восстанем! Мы мучаемся, но мы – творим. В рассеянии, мы готовим смену – Вас, чудесная наша молодёжь, сильных в лишениях, знающих все дороги-бездорожья, но чувствующих единое, национально чувствующих, жаждущих создавать новую Россию» (7, 410).

Далее, вплоть до финального утверждения призывного характера писатель усиливает звучание главной мысли своих рассуждений и с помощью призыва к действию, и с помощью обращения к вековым традициям воспитания, и с помощью иллюстрации духовного опыта русской православной церкви, остававшейся с народом во все времена: «Теперь, когда Россия осквернена до сердца, когда всё обесчещено, растлено, Ваша великая миссия – нести чистоту, утверждать нравственность, дать здоровое поколение, воспитать его, научить жизни в Боге. От Вас зависит величайшее дело духовного возрождения нового поколения России» (7, 411).

Сила убедительности всех рассуждений И.С. Шмелёва ощутима в содержании и в той особой форме обращения к русским девушкам, которые подчёркивают глубокую личную заинтересованность писателя в том, о чём он говорит. Другими словами, владение риторикой позволило писателю создать интересные образцы публицистики, актуальные во все времена и потому, что обращены к главнейшему, жизненно важному, судьбоносному вопросу, и потому, что в них запечатлено дыхание времени, и потому, что личное и общественное здесь гармоничны, а значит, вечны и значимы.

Всё это свидетельствует о совершенстве художественного мастерства автора, когда в немногом говорится о великом, главном, говорится впечатляюще, в яркой, образной форме. Именно поэтому детальное изучение публицистики не только позволяет глубже познать творчество писателя, но и быстрее привлечь читателя к его художественным произведениям, т. е. является одним из способов оптимизации процесса обучения, как в школе, так и в вузе.

Во втором ответе уже на письмо выпускников Крымского Казачьего Корпуса в Югославии И.С. Шмелёв обозначает главное направление деятельности русских юношей, которым предстоит стать «верными гражданами-сынами России, деятельными и честными, крепкими в творчестве будущего строительства» (7, 412).

И в этой статье немало напутствующих слов, содержащихся в обращениях-призывах писателя – наставника, духовного собеседника, таких, как: «Вы знаете, что там... знаете и другое: как убивается там человеческая жизнь; узнавайте и научитесь любить душу народа нашего: его достоинства и его слабости» (7, 413). И все они – слова-действия, а не слова-созерцания, а именно: учитесь, помните, полюбите, поймите и др. Это не только напутствие, это скорее духовная заповедь старшего поколения, пережившего падение России, разрушение её государственности, культуры. В этой заповеди

содержится великая энергия созидательного начала, искони присутствующая в каждом русском, и Шмелёв выделяет эту мысль особенно, укрепляя и настраивая юношей на вдохновенный труд во имя будущего России: «Идите радостно и вольно, идите с верой: великое дело ждёт вас: Россию ставить, Россию вести, Россию охранять с боем! А с таким народом, как наш, – вы это знаете от боевых отцов ваших, вы это знаете из светлых страниц истории, – с таким народом можно творить чудеса. И будут чудеса. И будете сами творить чудеса эти – со всем народом, в братстве-отцовстве с ним. И будет прекрасная, сильная, крепкая, чистая, белая Россия» (7, 416).

Понимание всей сложности судьбы молодого поколения и выражение не только сочувствия, но и великой веры в его созидательную энергию придаёт статье особую эмоциональную силу воздействия, делает её едва ли не манифестом нового поколения не только 1920-х гг. XX века, но и века XXI. Слово Шмелёва исходит от кристально чистого человеческого сердца писателя-патриота и обращено к молодым сердцам, ещё не успевшим покрыться коростой цинизма и неверия. Эти золотые строки и сегодня в каждом будят «чувства добрые», напутствуют на дела благие: «С таким поколением, которое живым выйдет из гноя и тлена коммунизма, которое прошло все страны и народы и не погнулось, не потеряло человеческого лика и русского духа, которое крепко волей, которое – стальное, – с таким поколением Россия явится именно той "птицей-тройкой", которая умчится, и не в неизвестное куда-то, а по верно проложенной дороге» (7, 417).

Несколько иначе, но не менее сильно, Шмелёв высказал свою озабоченность будущим России в статье «Для России», напечатанной в газете «Возрождение» в 1929 г. Думая о будущем, писатель неоднократно говорил об ответственности старшего поколения за то, что случилось с Россией. Не менее напряжёнными были его размышления о том, что и как нужно изменить в сознании современного ему русского эмигрантского сообщества, чтобы оно не только задумалось, но и сделало всё для возрождения России к новой жизни. Главное в этом, по мысли писателя, сохранить преемственность поколений: «Наша замена – дети, "племя младое, незнакомое"... русское племя, наше, идущее нам на смену. И мы должны вручить данное нам судьбой. Им мы должны отдать хранимую Россию, нетленный её в нас лик. Не суждено будет нам – они вернутся. Если не сохраним мы их, мы не выполним долга нашего» (7, 428).

Признавая всю тяжесть вины перед Россией старшего поколения, Иван Шмелёв убедительно, искренне и страстно призывает послужить Отечеству в «детском деле» всех без исключения: «Много ошибок сделано, много вины на поколении «отцов», – мы знаем. Да не совершим же ошибок новых, не возьмём на совесть вины тягчайшей: забыть обездоленных судьбой, без вины виноватых!» (7, 429).

Содержательно эта статья насыщена рассуждениями писателя об исторической судьбе России, её нравственном потенциале и мощи, противостоящих разрушительным действиям антирусских сил.

В понимании великого предназначения русского человека И.С. Шмелёв близок В.О. Ключевскому, сказавшему, что «нравственное чувство есть чувство долга». И в статье «Для России» императив долженствования является доминирующим началом: «Дать России здоровое поколение <…> духовно не искажённое, не приученное клонить голову и принимать насилие, бесстрашное, прямодушное, великодушное, не потерявшее стыд и совесть, спаянное любовью к родине чувством родимой крови, не заушенное, не одичавшее до зверюг, а носящее лик российский, знающее родной язык <…> Бога не позабывшее <…> знающее истинную, а не искажённую злою ложью насильников историю родины своей по крови… – самое важное, что должны мы сделать» (7, 428).

Совсем не случайно в статье так часто используются различные формы глаголов действия: «должны отдать», «не имеем права забыть об этом», «дать здоровое поколение», «обязаны возвратить России», «должны отозваться», «надо будить», «закладывать основы достойной жизни» и др. Особую цельность статье придаёт и кольцевой композиционный приём: начало и конец её акцентируют главное – сделать всё, чтоб сохранить молодое поколение нравственно и физически здоровым во имя будущего России. Благодаря этому усиливается и весь пафос статьи, предельно сконцентрированный в её названии: «Для России». Если предшествующие статьи можно было бы охарактеризовать как статьи-размышления, то эта статья более всего похожа на статью-призыв, которая ближе всего устному ораторскому выступлению как по форме, так и по содержанию.

Казнина О.А.
(Москва)

«КТО ЖЕ НАШ БЛИЖНИЙ?»: И.С. ШМЕЛЁВ О ХРИСТИАНСКИХ ЦЕННОСТЯХ В ОТНОШЕНИЯХ МЕЖДУ НАРОДАМИ

После Первой мировой войны и русской революции в Европе в полную мощь зазвучала тема кризиса цивилизации. В который раз, казалось бы, в культурной памяти европейского человечества ожили образы апокалипсиса, последнего страшного суда. Эта война сделала реально ощутимым конец европейской цивилизации.

Тема кризиса Европы стала центральной в литературе и философской мысли русского зарубежья. Изгнанники пережили не только войну, но и революцию, высылку на чужбину и утрату отечества, разрыв со своей историей и культурой. Эти испытания особенно явственно дали почувствовать, что «конец времен» не фантастический образ, но правдивое пророчество. Среди русских мыслителей в разработке темы кризиса несомненным лидером был Н. Бердяев, глубокие мысли на эту тему принадлежат И.А. Ильину, С.Л. Франку, о. Г. Флоровскому, В.В. Вейдле, К.В. Мочульскому[1].

По-разному видели кризис русские и европейцы, по-разному оценивали его религиозные мыслители и атеистически настроенные позитивисты. Идея упадка и кризиса, конца, заката, гибели западной цивилизации далеко не для всех звучала убедительно. Было немало людей, которым мир казался достаточно устойчивым. Они полагали, что войны и революции – это лишь неизбежные побочные продукты научно-технического и экономического «прогресса». Именно в борьбе с таким слепым оптимизмом набирала накал литература и философия кризиса. Однако увидеть истинную суть кризиса позволяло только религиозное видение истории и культуры, к которому в эмиграции вернулись многие русские мыслители, писатели, историки.

Шмелёв выступил в зарубежье как один из ярчайших критиков европейской цивилизации, его творчество стало продолжением и подведением итогов той критики запада, которую начали его предшественники-славянофилы, И.В. Киреевский, Н.Я. Данилевский, К.Н. Леонтьев, Ф.М. Достоевский. Взгляды Шмелёва на европейский кризис тем более интересны, что он был тонким знатоком и ценителем европейской культуры. Это парадоксальное сочетание глубоко исследовано Ф.М. Достоевским, который отметил, что в русском

сознании существовало две Европы: одна – сокровищница духовной культуры, и другая – царство прагматизма и утилитаризма.

В познание и переживание кризиса И.С. Шмелёв внес человеческую ноту боли и горечи: и это была боль одновременно за Россию и за Европу, за распад внутренних духовных связей между ними. Шмелёв считал, что Европа, с её христианским Средневековьем, была колыбелью мировой культуры. Но Россию и Европу связывала не только культура, но и общая вера в Христа, общие ценности, идеалы, надежды. «Что нас связало? Культура? Величайшее Слово связало нас! Голос от Иордана. Камень нас тот скрепил, на Котором цвела культура, пока не отвергли Его строители» (2, 264). Отвергнув этот Камень – христианство, Европа погрузилась во тьму и повлекла за собой всех тех, кто у неё учился и доверял ей. Для Шмелёва очевидно, что основа и причина европейского кризиса – в отходе от христианства.

В своих произведениях Шмелёв ставит вопрос о «международной нравственности». И ставит его как христианский художник, представляя народы как личности на арене истории и прилагая к их поведению евангельские мерки. В статье «Пути мертвые и живые» (1925) Шмелёв пишет: «Народы – на распутьи. Всюду чувствуется тревога: куда идти?! Всюду жаждут перемен и потрясений. Падает сила права и морали, и цинизм уже не прячется под маской. Цену международной нравственности мы знаем, и «братство» народов знаем, и отношение их к России» (7, 329).

В русской публицистике получил распространение образ государства-хищника, которое наращивает челюсти для захвата чужих территорий и богатств. Шмелёв не мог пройти мимо этого образа, но призывал к иному: «Мы – люди, и у нас должно быть не волчье, а человеческое слово, Святое Слово. Из этого Слова родились чудесные основы демократизма: свобода, равенство, братство и право всякого человека раскрывать во всей полноте все возможности свои и все силы» (7, 328).

Шмелёв ясно сознавал, что и в личной, и в международной жизни «мораль» не может удержаться на рассудочной основе, на лозунгах о свободе, равенстве и братстве, потерявших свою метафизическую, религиозную основу. Мораль, не укорененная в Боге, а основанная лишь на человеческих представлениях о благе, справедливости, равенстве и братстве, очень скоро выветривается, начинает истолковываться в угоду власть имущим, превращается в лицемерие и фарисейство. Именно в этих грехах он чаще всего укоряет народы Европы, которые считают себя христианами, но в пору бедствий и

кризиса – высшего суда над миром – в их поведении обнаруживается только корысть и забота о своей безопасности.

О «честных» демократах, пытающихся построить жизнь на принципах рациональной справедливости, Шмелёв пишет, что не могут они «выбить из свой души искру живой веры, народной веры <...> Они честны, но... динамита, которым взрывают души, они не знают». Рациональным идеям, «тепловатым словам не вырвать из человека занозу власти и корысти. У демократии-невера нет тонкого инструмента, который равняет без обиды, чудесной почвы, на которой все равны перед Беспредельным! <...> Не в силах они ввести и братства: братство не от ума рождается, а из живого сердца, которое носит Бога» (2, 438).

Утрата христианского самосознания Европы со всей очевидностью проявилась в отношении государств Европы к России распятой, к русской Голгофе. Шмелёв выстраивает картину международных отношений его времени таким образом, что в памяти всплывают евангельские сюжеты, притчи, символы, заповеди. Тема отношений народов при этом приобретает новое измерение: в них уже видится не приземлённая «политика», но высшая метафизика бытия, в которой народы раскрывают свое видение мира, свое отношение к Богу и человеку, выражают свое исповедание веры. Народы проявляют себя как Каин или Авель, как «мытарь» или «фарисей», как «ненавидящий и обидящий» или, напротив, как наш ближний, как «добрый самарянин» или как «пастырь добрый». На параллели реальной политической истории с евангельскими притчами Шмелёв либо указывает ключевыми словами и образами, либо самой ситуацией напоминает читателю ту или иную притчу, тот или иной евангельский завет.

На известную притчу о добром самарянине, без прямой ссылки, указывает Шмелёв, когда обрисовывает отношения России и Европы вскоре после революции. Россия лежит в развалинах, обескровленная. В ней хозяйничают захватившие над ней власть разбойники. Но европейские страны, недавние союзники в мировой войне, оставляют её без помощи. И более того, одна за другой начинают сотрудничать с новой властью.

«Кто есть мой ближний?» – спрашивает у Христа один из книжников. И Христос отвечает притчей о добром самарянине. В положении человека, ограбленного и избитого разбойниками, видит Шмелёв Россию после революции. А богатые народы Европы: Англия, Франция – проходят мимо, как евангельские священник и левит. Доброго самарянина не находится среди богатых народов Европы.

Конечно, нации неоднородны, их составляют разные слои: народ, интеллектуальная и правящая элита. И у каждого такого слоя своя мораль, свое понимание этических принципов. И оказывается, что не только политики, но мозг и сердце европейских наций – великие писатели, деятели культуры – тоже молчат, глядя на муки распятой России. Шмелёв задается вопросом, являются ли старейшие государства запада – Англия и Франция – государсгвами христианскими? Что творится в мире? На что ушли 19 веков христианства?

События войны и революции – это судный день, день высшего экзамена на усвоение ценностей христианства. Старейшие нации Европы этого суда не выдерживают. Оказалось, что христианские ценности хороши в своем кругу, а к чужим народам их применять не всегда удобно и потому не обязательно. В политике действует другая шкала ценностей, определяемая такими понятиями, как «выгода», экономическая целесообразность, национальные интересы. Кумир национальной выгоды и корысти совершенно затмил христианские ценности. Представления о морали, о добре и зле радикально изменились; ещё совсем недавно Англия – страна рыцарства и пламенной религиозности, старая добрая рождественская Англия, всегда посвящавшая церкви свое «воскресение», – пользовалась безграничным авторитетом у общественных и государственных деятелей России как «страна свободы», где высшей ценностью является человеческое достоинство. Именно поэтому у Шмелёва такие большие претензии именно к Англии.

Среди персонажей Шмелёва есть представители «старой и доброй» Англии. Один из них – английский офицер в рассказе «Письмо лейтенанта», написанном по крымским событиям в 1920 г. Этот молодой офицер пишет своей невесте: «Мы, англичане, не можем быть равнодушными, когда попирается культура, и должны спасти те остатки её, какие уцелели в российских джунглях»[2]. Здесь английская цивилизация противопоставляется варварству, до которого низвела Россию война и революция. Английский офицер ощущает себя рыцарем, спасающим осколки христианской культуры от варварства. Хотя здесь и звучит характерное национальное высокомерие, тем не менее рука помощи протянута на деле. Это же отношение к России проявили англичане и в реальной исторической ситуации, когда покидали крымские берега России: на своих военных кораблях они спасли многих русских беженцев.

Но дальнейшее развитие событий разочаровывает и возмущает Шмелёва, как и всех русских патриотов в эмиграции. Англия в отношении России на протяжении всех последующих лет твердо стоит на позициях утилитарного, прагматического интереса, живет политической злобой дня. Герой романа «Солнце мертвых» ждёт от Европы помощи, спасения – но оно так и не приходит. И русский интеллигент, не раз бывавший в Европе, задумывается о том, существует ли ещё на свете «цивилизация»: «На каком это свете деется? На белом свете?!! Нет никакого Парижа – Лондона, пропал и Париж, и всё» (1, 470).

Герою главки «Мементо мори» тоже вспоминается Англия: «Англия! Заманчивая страна свободы, Габеас корпус... парламент самый широкий... Герцен!» (1, 495). Воспоминание об эмиграции, о Герцене не случайно. Именно российская политическая эмиграция ввезла в Россию идеи английского социализма, парламента, демократии. Марксизм тоже не был русским изобретением. Вину за русскую катастрофу Шмелёв возлагает и на антимонархическую эмиграцию, и на европейцев, в первую очередь на англичан, щедро принимавших у себя революционеров всех мастей. Герой Шмелёва начинает понимать, что Европе нет дела до его погибшего царства, что в ней взяли верх иные, утилитарно-прагматические представления.

Отношения русских и англичан как двух христианских народов многопланово раскрываются в рассказе «Два письма» (1924). В дни перед Рождеством русский учёный обращается к своему шотландскому коллеге с надеждой, что именно в эти дни тот поймет его страдание, муку утраты родины, ощутит и переживет русскую Голгофу. Народы России и Британии, как думает русский эмигрант, в христианстве «как будто прожили века вместе». Но русская Голгофа не отзывается в сердце благополучного коллеги-шотландца, настроенного на рождественские радости. В письмах он стремится оправдать политику своей страны. Он хочет усыпить свою национальную совесть. Но вот в собственной деревне он встречает простого шотландского пастуха, который высказывает почти те же мысли, что и его русский коллега. Этого пастуха учёный встречает у полуразрушенной церкви, где он давно не бывал. Пастух – конечно же, символический пастырь, он всю жизнь читает только одну книгу, и эта книга – Библия. Он напоминает учёному начало 5-й главы из пророка Исайи: «…Преисподняя расширилась, и без меры раскрыла пасть свою; и сойдет туда слава их, и богатство их, и шум их… Горе тем, которые зло называют добром, и добро злом, тьму почитают светом, и свет тьмою, горькое почитают

сладким, и сладкое горьким!.. Горе тем, которые мудры в своих глазах...» (2, 259).

Это пророчество о судьбе тех, кто «отверг закон Господа». Это обращение самого Шмелёва к цивилизованной Англии, уверенной в правильности своего исторического пути. Лейтмотивом рассказа являются слова пастуха о шаткости земного благополучия: «Неверная стала жизнь».

Параллелью к этой истории у Шмелёва проходит мысль о том, что совсем недавно Англия с восторгом приняла великую литературу России, начала учиться ее «тревожной совести». Действительно, на рубеже веков Англия пережила величайшее за всю историю увлечение русской литературой. Были переведены на английский язык и изданы почти все произведения русских классиков: Толстого, Достоевского, Тургенева, Чехова. Но когда настал час испытания, Англия спокойно отворачивается от России, от народа, не только служившего «щитом» безопасности Европы, но и создавшего великие духовные сокровища.

Символически в рассказе изображена Шмелёвым музейная фигура рыцаря-латника, охраняющая жилье шотландского учёного. Пустая оболочка «предка», его латы – это всё, что осталось от эпохи европейского рыцарства. Рыцарь держит в своей железной руке фонарь, но в этот фонарь – символ духовного света – уже давно проведено электричество.

Культура для британца – это устойчивость и прочность завоеваний цивилизации. Не случайно в английском языке эти понятия не противопоставляются. Но русский писатель культуру мерит иной, христианской мерой: «Где же у вас культура?! Пишете Вы "Историю Возрождения"... Вы должны ясно видеть, что давно умерла культура. Культура – святое дерзание и порыв, культура – трепетное искание в восторгах веры, культура – продвижение к Божеству! Где они?! Ушел из Европы Бог, и умерла культура...» (2, 262). Теперь культура уже не горит огнем, а светит искусственным светом. Возникает апокалиптический образ тысячеглазой машины, ведомой послушными рабами, она давит всё живое, оставляя угарный след. «Взмыли моторы и на Голгофу и сбили Крест <...> кроткий голос из Гефсиманского сада смолк» (2, 260). Этот же образ повторяется у Шмелёва в публицистическом эссе «Душа Родины».

Шмелёву кажется, что когда-то все было иначе, что раньше Россию и Европу связывали общие христианские и культурные ценности. Но было ли так в исторической действительности? Насколько глубоко пронизывала духовная общность отношения между народами?

Писатель хочет верить в силу религиозных связей, он считает их более глубокими и важными, чем связи внешние: торговые, экономические, политические. Однако в реальной истории духовные ценности ещё не становились определяющими в отношениях между народами романо-германской Европы и Россией.

Слишком большая пропасть разделяет Россию и Европу: исторический возраст, национальный характер, система ценностей, судьба. Старейшие европейские державы представлены у Шмелёва как богатые, благополучные и довольные собой национальные личности. В духовном и культурном отношении Россия не уступает этим народам и даже, считает Шмелёв, превосходит их. Но не мерками духовности и культуры на политической арене измеряется авторитет народа, а только его военной мощью, а значит развитием военной техники, государства, экономики. Россия принуждена всё время «догонять» Европу во всех этих отношениях и на этом пути неизбежно поступается принципами самобытного развития. Этот путь приводит её к катастрофе.

Шмелёв показывает, что своей вины в русской катастрофе Европа не признает, она смотрит на мытарства России как фарисей, довольный своей праведностью, считая, что и русский народ, и интеллигенция страдают по своим грехам. Подобно тому, как в книге Иова друзья поучают страдающего праведника, европейцы выступают у Шмелёва в роли советчиков и учителей. У них нет жалости к поверженному народу, они стараются обличить его, раскрыть греховность его исторического пути. Тем временем Россия ждет от Европы не суда, но милости.

Россию Шмелёв видит распятой, пригвождённой. «Великий Крест стоит на равнине русской. Наша душа на нём распята. Дух пригвожден народа. И не разумеет сего Европа!» (2, 267). Шмелёв обращается к Европе от имени гибнущей, лежащей в руинах и пепле, распинаемой России в публицистическом эссе «Похоть совести» (1927). Эту статью пронизывает символика Креста и Голгофы: великий народ на кресте, а «ближние» его, то есть христианские народы, молчат и занимаются своими проблемами. «Все слова сказаны, мир знает. Знают, какая была Россия и какой стала <…> Знают, молчат – и только. Мы уже претерпелись к такому бесстыдному равнодушию – и сами, как будто, отупели. Весь мир охватила какая-то… вялость сердца? Кажется: сделай теперь с Россией, ну что угодно… взорви ее всю и истреби поголовно всех её жителей, до грудных младенцев, – мир отметит только – "стихийное явление" и двинется на очистившееся место –

раскапывать» (2, 491). Эта вялость сердца, пророчествует писатель, – симптом скорой духовной смерти.

Европа у Шмелёва не раз предстает «умывающей руки», видится в роли Понтия Пилата. Европа всё знает и понимает, но предпочитает близоруко защищать свою безопасность. В очерках «Подвиг» и «Случай в Шанхае» представители Европы отказываются помочь русским белым офицерам, которые отстаивают христианские ценности любви к ближнему на территории Китая. На глазах хорошо вооруженых европейцев русских расстреливают и глумятся над трупами. Но европейцы «отсиживаются» на своем военном скарбе. Писатель убежден, что отказываясь следовать завету любви к Богу, к Правде, к ближнему, Европа заглушает в себе живую душу, которая костенеет и умирает.

Шмелёв считает, что европейское христианство выветрилось из-за гордыни европейских народов. Не случайно мотив гордости и высокомерия, под разными масками – «крепости», «роскоши», «пышности» – пронизывает обращение Шмелёва к англичанам, французам, итальянцам: «Народы гордые! попустите вы стереть имя отчизны вашей?! Крепись, Старая Англия, и ты, роскошная Франция, в мече и шлеме! Крепким щитом прикройся! Не закачайся, Лютеция, корабль пышный! не затони в зашумевшем море человеческого непотребства! Случиться может... И ты, Лондон гордый, крестом и огнем храни Вестминстерское аббатство! Придет день туманный – и не узнаешь себя... Много без роду и без креста, – жаждут, жаждут... Много рабов готовых. Груды золота по подвалам, и много пустых карманов». Награбленное в России добро течет к морю, через сотни рук, «плывет в Европу, на Амстердам, на Лондон... за океаны, на Сан-Франциско... Берегись, старая Европа, скупщица! не растеряй чудесное ожерелье славы! Кто знает?!..» (1, 526).

И всё же находится и в Европе «добрый самарянин», истинный ближний для поверженной России. Ближний объявляется не в романо-германском мире, а среди братьев славян. Шмелёв пишет о съезде русских писателей, устроенном сербским правительством: «Одна страна – не из великих держав! – одна христианская страна была малая Сербия, ныне королевство Сербов, Хорватов и Словенцев, сказала перед миром: Великие ценности человеческого духа – *есть*! Не пустые слова – любовь, братство народов, честь, благодарность, долг, совесть, благородство! Нельзя гнать правду и помогать злу в мире! Святые лампады нельзя гасить! Надо чтить высокое *человеческое* в веках! Надо

уметь *помнить*! Надо уметь любить! Христианской стране *нельзя* попирать Евангелие!» (7, 419).

В мире, отказавшемся от христианских и «просто человеческих» основ права и нравственности, одна Сербия сделала шаг к признанию не советской, а зарубежной России, «истинной России, исторической и неумирающей России, России надмогильной, которой – несмотря на всё – суждено быть и быть!» (7, 420). Шмелёв высказывает восхищение Сербией, её мудрым правительством, её сердечным народом. И в «Письме Патриарху Варнаве Сербскому» показывает её патриарха Варнаву как евангельского пастыря доброго, ведущего свой народ путями Истины.

Статьи 1930-х годов показывают, что Шмелёв не сдавался и в это «розовое десятилетие», когда в странах Европы, особенно в Англии и Франции, в среде элиты распространилась мода на левизну, господствовал «салонный коммунизм». Шмелёв продолжал будить европейскую совесть, напоминая о том, что «не русская культура привела Россию на Голгофу, а совсем иная, – безбожная, бездушная» («Наша вера», 1935). Он продолжал верить, что Европа очнётся от своего нечувствия, что проснётся её христианская совесть. Шмелёв никогда не переставал надеяться также и на возрождение России. И в том и в другом случае его надежду питала вера в духовный потенциал христианства.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Представители Европы, как будто благополучной и «сытой», тоже осознавали кризис и конец цивилизации как близкую реальность. Особой популярностью в среде русской эмиграции пользовалось эссе П. Валери «Кризис духа» (1919). Тему кризиса в разных аспектах разрабатывали Р. Генон в книге «Кризис современного мира» (1927), К. Юнг в статьях цикла «Проблемы души нашего времени» (1928), К. Ясперс в статье «Духовная ситуация времени» (1931), Й. Хейзинга в работе «В тени завтрашнего дня: Диагноз духовного недуга нашей эпохи» (1935), Э. Гуссерль в лекциях «Кризис европейского человечества и философия» (1935) и др. мыслители Европы.

[2] *Шмелёв И.С.* Письмо лейтенанта // Крымский архив. 1994. № 1. С. 144.

Быстрова О.В.
(Москва)

ПОЭТИКА ЗАГЛАВИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ И.С. ШМЕЛЁВА

В сентябре 1931 г. роман И.С. Шмелёва «История любовная» готовился к изданию на немецком языке в издательстве «Rotapfel». Но 29 июня 1931 г. Шмелёв писал А.И. Ильину: «Мой издатель – теперешний – в Лейпциге и Цюрихе – Др. Рентш – "Ротаппел" – в сентябре выпускает мой ром. "История любовная". Заглавие непереводимо, ибо тут есть у меня как бы усмешечка: Не Люб<овная> ист<ория>, и… "История любовная". Мне не нрав<ится> Гешихтлибэ <т.е. любовная история. – *О.Б.*>, и ему не нравится – часть – гешихт <т.е. история, происшествие – *О.Б.*>. Он было предлагал – Форфрюлинг <т.е. ранняя весна – *О.Б.*>. Я позволил себе отклонить. Предвесна! Ничего не говорит. Надо, чтобы и моё осталось, и читателя щекотало, не было глухим. Посоветуйте, Вы роман как знаете! <…> Надо стукнуть книгой, а для стука – и заглавие важно»[1]. В своем ответе 23 июля 1931 г. Ильин предложил на выбор семь вариантов перевода заголовка, уточнив свою позицию: «Заголовок "История Любовная" – который войдет в историю русской литературы – я не считаю художественно-предметным. В нем скрыт тонкий юмор; но *вселенской страшности* того *безумия*, которое зовется "любовью" и в котором бьются люди и животные и от которого нежная душа, содрогаясь, рушится в болезнь и судорогу – в заголовке нет. Ваш роман – глубок и страшен, именно траги-эпичен: во всем и в "еществе", и в "молодой", и в "петухе", и в "быке", и в страшном глазе Серафимы. Конечно беспретенциозное заглавие лучше "агрессивного"; но в данном случае Ваше русское заглавие "неадекватно"»[2].

Обмен мнениями между друзьями в отношении обычного заголовка вызывает уважение, но не только. Это, по сути своей, свидетельство того, что для Шмелёва в искусстве слова никогда не было мелочей. Для него был важен и текст, который он творил, и то, как он озаглавлен, ибо заглавие – это не просто первая, графически выделенная, строка текста, это – исток текста, это одновременно и его тема, и идея, и конфликт, который в нем отражается.

В своё время И.А. Ильин, размышляя над особенностями письма Шмелёва, делал вывод: «Богатствами русского языка Шмелёв владеет, как редко кто <…> Его власть над словом родится из стихии художественного образа и художественного предмета. Слово остаётся

их прозрачным орудием, оно не перестает быть покорной и верной эстетической материей. Оно есть всегда носитель и посредник главно-сказуемого, его медиум, его прозрачная среда – точный выразитель образного события и духовного обстояния. И при этой точности оно поражает читателя своею свежестью, своею крепкой выразительностью, своей неожиданностью и в то же время фонетической и грамматической убедительностью»[3]. Для Шмелёва-художника важен выбор того единственного слова, которое откроет многие тайны: «Слово – звучит, живёт, животворит, – слово великого искусства. Оно сильнее смерти: оно творит и воскрешает» (7, 483). Именно поэтому для него важно найти то единственное заглавие, которое будет отвечать всем требованиям, чтобы стать началом для всего текста.

Один из писателей XX столетия С. Кржижановский заметил в статье «Поэтика заглавий»: «Десяток-другой букв, ведущих за собой тысячи знаков текста, принято называть заглавием... Как завязь, в процессе роста, разворачивается постепенно-множащимися и длиннящимися листами. Так и заглавие лишь постепенно, лист за листом, раскрывается в книгу: книга и есть – развернутое до конца заглавие, заглавие же – стянутая до объема двух-трех слов книга»[4]. Какое точное наблюдение – это самое взаимопроникновение заголовка в текст и его обратного движения! В предлагаемой концепции тексты Шмелёва могут быть учебным (классическим!) материалом, с обязательной оговоркой: рамки системы, предлагаемой Кржижановским, для творчества Шмелёва всё-таки узки.

Выражается это прежде всего в том, что заголовок текста несёт в себе не только функцию называния (будь то тема, или идея, или герой, или время и место действия и т.п.), но и функцию интерпретации. Практически все заголовки Шмелёва обладают редким качеством нести в себе триединство: реальность времени – художественная метафора – вечность бытия. Заголовку вообще, а шмелёвскому в частности, присуща уникальная черта памяти о многом (прошлом и будущем!), что, собственно говоря, и позволяет его интерпретировать.

Одно из ранних произведений И.С. Шмелёва называется «Человек из ресторана». Предыстория заглавия такова: летом 1910 г. Шмелёв начал работу над повестью, которая в первой редакции называлась «Записки ресторанного лакея». В конце декабря 1919 г. писатель отправил рукопись, озаглавленную «Под музыку», на Капри. Горький ответил письмом, в котором, изложив мнение о герое повести, коснулся и её названия: «Не кажется ли Вам, что заголовок – "Под

музыку" – бледен и ничего не выражает? Не лучше ли "Записки человека" и, м.б., – попроще?»[5]. В окончательном варианте повесть стала называться «Человек из ресторана» и была опубликована в 36 сборнике «Знания». Шмелёв прислушался к совету Горького; он выбрал самое ёмкое и точное название для своей повести. Исследователей М. Дунаев и А. Черников интерпретируют его так: «Слово *человек* приобретает здесь особый, противоречивый смысл. С одной стороны, слово это может восприниматься в значении высоком и гордом, в том самом, в котором оно звучит в горьковских произведениях <…> но по отношению к ресторанному лакею слово *человек* приобретает парадоксально уничижительный смысл. В названии появляется тонкая и неожиданная игра, в сочетании "человек из ресторана" высокий смысл заменяется на прямо противоположный. Противоречивость заглавия подчёркивает противоречивость, сложность психологии и судьбы героя повести»[6].

Действительно, история, рассказанная Яковом Софроновичем Скороходовым, реалистична и в деталях, и в своей манере изложения. Реализм подчёркивается в данной ситуации и самим значением слова «человек» – «служитель, прислуга, лакей или комнатный»[7] (уместно вспомнить, как эта повесть спасла голодного Шмелёва с женой в Феодосии). Но история русского языка закрепила за словом и другое значение: высшее из земных созданий (точнее, венец Божьего творения). Самое слово «человек» легко (согласно шмелёвской аналогии!) делится на части, несущие глубокий смысл: чело + век. Этимологический словарь Фасмера помогает выстроить ряд: человек (русск.) – человѣкъ (др.-рус.) чловѣкъ (ст.-слав.), človek (словен.), а отсюда прямой выход на понятие «слово». Вспомним Евангелие от Иоанна: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Ин. 1, 1-3). Это уже неизмеримая высота, свидетельствующая о высоком достоинстве человека. Это дорогая находка писателя нашла отражение и в других его текстах: «Смешное дело: Рассказ встречного человека», «Рождество в Москве: Рассказ делового человека», «На пеньках: Рассказ бывшего человека» и др. Стоит обратить внимание на вариативное изменение, когда в подзаголовке появляется не само понятие человека, а его должность или звание: «В ударном порядке: (Рассказ ветеринара)», «Как я покорил немца: (Рассказ моего приятеля)», «Трапезондский коньяк: рассказ офицера», «Глас в нощи: рассказ помещика», «Свет вечный: рассказ землемера» и др.

Для писателя становится очень важным донести до своего читателя и рассказ-ситуацию, и рассказ о человеке, оказавшемся в этой

ситуации. Каждая рассказанная история, каждый человек у писателя – это лицо (чело) в истории русского народа, который всегда отличался светлостью и святостью, ибо в одном ряду с лицом стоит слово «лик».

Именно об этом умении Шмелёва видеть начало в каждом слове, особенно в заглавии, писал Ильин: «Медитирующая сила Шмелёва-художника выражается в том, что почти каждое его произведение есть некое *целое, несомое единым замыслом*, архитектонически выдержанное и возведённое как бы по единой идее <...> Читая Шмелёва, надо *медитировать сердцем* и ожидать, что символы начнут изъяснять себя сами; надо сосредоточивать всё своё внимание, брать всерьёз каждую, как бы мимоходом уроненную деталь, с полным доверием принимать каждую новую фигуру, каждое событие как нечто *художественное необходимое* <...> Его произведения не то что "продуманы"... но выношены обычно до художественной зрелости... Они бывают зрелы и в заглавиях своих. Заглавия Шмелёва всегда символически существенны и центральны: они выражают главное содержание художественного предмета»[8]. И добавлял, характеризуя героя повести «Человек из ресторана»: «...Не "человек", не лакей, а глубокая и нежная душа Человека, во фраке ресторанного слуги...»[9].

Заголовок в текстах Шмелёва можно сравнить со своеобразным фундаментообразующим началом, которое парадоксальным образом оказывается на поверхности и одновременно скрыто до поры до времени от читателя в своем предназначении.

У И.А. Ильина есть интересное высказывание о творчестве И. Шмелёва; он подразделяет его творчество на два периода: «Первый ранний период характеризуется расцветом *образного таланта*», в образах которого «ощущается творческая душа острой и глубокой чуткости, способная уловить нежнейшие чувства человека, но не нашедшая еще *художественного предмета*...». К этому периоду философ относит произведения «Распад», «Гражданин Уклейкин», «Человек из ресторана», «Волчий перекат», «Росстани» и др. «Второй период характеризуется расцветом *предметного созерцания*... Быт насыщается бытием... Художественное видение находит великие и глубокие предметы; и *по предмету строится весь состав произведения*»[10]. Среди произведений второго периода названы «Неупиваемая чаша», «Солнце мёртвых», «Лето Господне», «Богомолье», «Куликово поле», «Няня из Москвы» и др.

Эпическое повествование романа «Няня из Москвы» значительно и глубоко. Сюжетная история об уроженке тульской губернии Дарье Синицыной, много лет прожившей в Москве, но по воле истории

оказавшейся в эмиграции, заставляет читателей (особенно современников писателя) вспомнить о многих мелочах, которых они лишились.

Обращает внимание прежде всего указание писателя на должность Дарьи Степановны – няня. Словарь Даля сохранил для нас объяснение и уточнение: «женщина, которой поручен надзор за ребенком», однако «встарь при девицах поставлялась няня, до самого замужества, и сохраняла почетное званье это навсегда»[11]. Знание этого позволяет увидеть, как рассыпается должность и становится званием. Упоминание, что это няня из Москвы – тоже имеет глубокий смысл.

Для коренного москвича Ивана Сергеевича Шмелёва[12], оказавшегося волей судьбы в эмиграции, слово «Москва» было многогранным понятием. Это был даже не город (точнее – не только!), это был символ. В 1947 г. русская эмиграция широко отмечала 800-летие Москвы. Шмелёв откликнулся на это событие статьёй, в которой подчёркивал непреходящее значение великого города: «...Отмечая восьмисотлетие бытия Москвы, мы должны особенно чутко вслушаться в голоса нашего прошлого, исконного <...> Мы должны зорко вглядеться в н а ш е, проникнуть к его вековым истокам. В них – голос прошлого, завет нам» (7, 565).

Образ Москвы объединяет многое: это водительство русских Святых Угодников, это истоки русской души (целебное лекарство, которое будит и выпрямляет дух), это Память (у исследователя Е. Осмининой есть интересное наблюдение: «Отец всегда возникает в книге на фоне Москвы» (3, 9)), это сама История. Но еще Москва была местом, которое осталось «там» (7, 567). Москва стала местом и временем, где сохранились и остались в неизменности все самые замечательные слова, так похожие на любимый город, – Молитва, Милосердие, Материнство, Мягкость...

Сочетание «Няня из Москвы» оказалось верным и по ряду других причин. Либеральные устремления семьи Катички предполагали бы (в большей степени!) наем гувернантки или бонны, но эти слова более соответствуют традиции холодного и чопорного Санкт-Петербурга; а уютная, патриархальная Москва может быть связана только с няней. И ещё одна особенность – на памяти Шмелёва город на Неве менял свое название не один раз: С.-Петербург – Петроград – Ленинград, а его родная Москва оставалась незыблема.

Не об этом ли вопрошал и Ильин, пытаясь натолкнуть читателя на возможность интерпретации не только образа и характера героини, но и заголовка самой книги: «И что это за "няня из Москвы"? Не

всерусская ли это Няня? Не воплощение ли православной и национальной совести, священно-простонародной традиции русского народа? Не домашняя ли сивилла? Не всемирная ли это няня, смятенно созерцающая мировое смятение наших дней?»[13]. Да и сам Шмелёв признавался: «Я всё ещё – я, маленький, с Калуж<ской> ул., с нашего двора. Да, да. И так я ещё нуждаюсь в "няне", в Горкине, в благословляющей руке, в руке, ведущей... я всё ещё страшусь неведомого, я всё ещё жду, чтобы меня перекрестили, на сон грядущий молитву чтобы повторял. Я всё ещё прошу укрытия от бед и зол, няниной ласки»[14].

Искусство озаглавливать текст проявляется в его неподражаемой манере связывать воедино общий заголовок текста с заголовками каждой из глав, включённых в текст. Таковы романы «Солнце мёртвых», «Лето Господне», «Богомолье», «Пути Небесные» и др.

Роман «Пути Небесные» в творчестве И.С. Шмелёва, равно как и в истории русской литературы, занимает особое место. По точному определению Ильина, «за годы своего творческого подъема Шмелёв как бы осознал ту "идею", которою он до сих пор был "заряжен" и которая составляла духовный предмет его творчества: *путь, ведущий человека из тьмы через муку и скорбь к просветлению*. Эта идея вошла в его *сознание* и потребовала от него *наименования* и особого *раскрытия*: он назвал её "Пути Небесные"»[15]. Идея «духовной цельности» была положена в основу романа о чудесном «преображении» человека, этой «тайне нового рождения»[16].

В заглавиях произведений Шмелёва никогда не бывает лишнего или случайного слова. Писатель умеет найти тот самый нужный оттенок для точного восприятия «художественного предмета» в целом. Заголовок у Шмелёва можно образно сравнить с айсбергом: видна только та часть, которая необходима сейчас, в данную минуту. Но затем – «все богатства его языка поднимаются на поверхность и сверкают лишь в меру этой необходимости»[17]. В словах, оттенках, смыслах раскрывается «душа» произведения, которая в своем множестве скрыта в заглавии текста.

О множестве скрытых тем в заглавии свидетельствует публицистическое наследие Шмелёва. Назовём только некоторые статьи из огромного количества: «Пути мёртвые и живые» (1924), «Глаза отрываются» (1924), «Душа России» (1927), «Удар в душу» (1929), «Лёд – треснул?» (1929), «Мятый пар» (1935), «Верный идеал» (1936) и др. Все публицистическое наследие объединяют темы утраты и страдания. И указанные работы – не исключение. Шмелёв пишет об

утрате человеческого достоинства, об утрате православных ценностей и России. И каждая его статья – это крик о страдании человека, людей, общества, оставшегося без Родины. Человек, который много страдает, приближается к Богу. Шмелёв, испивший чашу своей скорби до дна и претерпевший страдание со своим народом, показал это в своей прозе и публицистике.

Статья «Пути мёртвые и живые» многозначна в своей символике. Автор знает тот путь, который погубил Россию, – путь «решительного социализма» (7, 327). В ту роковую годину Россия выбрала социализм и «потеряла Бога и пошла путем мёртвых» (7, 328). Чтобы спасти страну, не надо дальше идти по пути «разгрома». Нужен другой путь – «устроение жизни на основе религиозно-нравственного пылания» (7, 330). Возродить Россию может только «путь религиозного обновления жизни» (7, 331).

Но путь «мёртвых» – это страшный урок, который нельзя забывать. И поэтому он стоит в заглавии статьи первым: и как напоминание, и как твердая уверенность, что мёртвую дорогу всегда пересечёт и перечеркнёт дорога живых. И отсюда уверенность автора: «Новому поколению России выпадет подвиг великого созидания» (7, 331).

И последнее, на что хочется обратить внимание: иногда заголовок называют «ключевым словом» текста. Это понятие западного литературоведения (структуралистского и т.п.) не подходит к текстам Шмелёва совершенно! Ключ один; название произведения, понимаемое как ключевое слово, прочитывается как бы в горизонтальной плоскости. Тогда как богатство шмелёвских заглавий «вертикально», устремлено ввысь, направлено к Богу в поисках путей к Нему. Открытость, душевность и духовность текстов Шмелёва побуждают нас говорить о триединстве, которое так соответствует нашей духовной жизни: Мудрости, Памяти и Сердечности.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Переписка двух Иванов: (1927–1934).* С. 212–213.

[2] Там же. С. 214.

[3] *О тьме и просветлении.* С. 350.

[4] *Кржижановский С.* «Страны, которых нет»: Статьи о литературе и театре. Записные тетради. М., 1994. С. 13.

[5] *Горький. Письма. Т. 8.* С. 251.

[6] *Дунаев М.М., Черников А.П.* Творческая история повести И.С. Шмелёва «Человек из ресторана» // Записки Отдела рукописей. М., 1986. Вып. 45. С. 48.

[7] *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. СПб.; М., 1882. Т. 4. С. 588.

[8] *О тьме и просветлении*. С. 363.

[9] Там же. С. 364.

[10] Там же. С. 342–343.

[11] *Даль В.* Указ. соч. Т. 2. С. 564.

[12] Семья Шмелёвых имела старинные корни в Москве: предки писателя были государственными крестьянами и проживали в дер. Гуслицы Богородского уезда Московской губернии. Незадолго до нашествия Наполеона прадед писателя с семьей переехал в Москву и обосновался на Калужской улице (район Замоскворечья) (об этом см.: *Ковалевский П.* Зарубежные писатели о самих себе // Возрождение. 1957. № 10; *Сорокина*. С. 11–21).

[13] *О тьме и просветлении*. С. 363–364.

[14] *Переписка двух Иванов: (1927–1934)*. С. 194.

[15] *О тьме и просветлении*. С. 365.

[16] *Переписка двух Иванов: (1935–1946)*. С. 393.

[17] *О тьме и просветлении*. С. 353.

Суматохина Л.В.
(Москва)

ПОЭТИЧЕСКОЕ НАЧАЛО В ПРОЗЕ И.С. ШМЕЛЁВА

О поэтичности прозы И.С. Шмелёва сказано немало. Еще в 1910 г. М. Горький писал ему: «...Вы так хорошо – горячо, нежно и верно говорите о России, – редко приходится слышать такие песни в честь её, и волнуют они меня – до слёз...»[1].

И.А. Ильин, художественную чуткость которого Шмелёв высоко ценил, отмечал поэтическое начало как одну из доминирующих черт стиля писателя, прямо вытекающую из склада его творческой натуры: «Проза Шмелёва выкована, как стихотворение <...> Это – проза, но это и поэзия»[2].

Пишут об этой особенности стиля Шмелёва и современные исследователи. М.М. Дунаев объясняет поэтичность «бытовика» Шмелёва так: «...проза Шмелёва полна поэзии <...> Шмелёв всегда изображает обыденную действительность, но и в её описаниях нередко

ощущается предчувствие радости <…> Из этого ожидания и рождается лирический настрой повествования»[3]. А.П. Черников относит Шмелёва к писателям, в лирической прозе которых «был блестяще осуществлён <…> художественный синтез поэзии и прозы»[4]. Анализ ритма и звукописи в повести «Росстани» дан в книге О.Н. Сорокиной «Московиана»[5].

Слово «поэтическое» в заглавии настоящей статьи выбрано вполне осознанно, хотя чаще встречается более узкая и точная формулировка: «Стихотворное начало в прозе…». Еще Ю.Н. Тынянов, обосновывая название книги «Проблема стихотворного языка», писал: «Термин "поэзия", бытующий у нас в языке и в науке, потерял в настоящее время конкретный объем и содержание и имеет оценочную окраску»[6]. Понятию *прозы* он противопоставил более конкретное понятие *стиха*. Современные литературоведы, как правило, следуют этой традиции[7]. Но нас в прозе Шмелёва интересует не только «поэтическое» как «стихотворное, написанное стихами», но и «поэтическое» в значении возвышенное, «изящное», и особенно – «эмоциональное, восторженное»[8]. Эмоциональный пафос прозы И.С. Шмелёва определяет спектр поэтических и собственно стихотворных средств, встречаемых в его прозе.

Как доказано Ю.М. Лотманом («Структура художественного текста»), Ю.Н. Тыняновым («Проблема стихотворного языка»), Б.М. Эйхенбаумом («Путь Пушкина к прозе»), М.М. Гиршманом («Ритм художественной прозы»), Ю.Б. Орлицким («Стих и проза в русской литературе») и другими исследователями, поэзия является первоисточником и первоосновой художественной прозы. Последняя, по словам Ю.М. Лотмана, «*возникла на фоне определённой поэтической системы как её отрицание*»[9]. Эта литературоведческая идея полностью подтверждается творческим опытом писателей. И. Бродский писал, что для Марины Цветаевой проза была «всего лишь продолжением поэзии, но только другими средствами (т. е. тем, чем проза исторически и является)»[10]. В «Замечаниях к переводам из Шекспира» Б. Пастернак размышлял о неоднородности стиля великого драматурга: «Стихи были наиболее быстрой и непосредственной формой выражения Шекспира. Он к ним прибегал как к средству наискорейшей записи мыслей. Это доходило до того, что во многих его стихотворных эпизодах мерещатся сделанные в стихах черновые наброски к прозе»[11]. А.К. Толстой писал Я. Полонскому: «…Мне стало ясно, что для меня писать стихами легче, чем

п р о з о й»[12]. И.В. Киреевский советовал: «...Хочешь ли быть хорошим писателем в прозе? – пиши стихи»[13].

Шмелёв писал стихи – и в шутку, и всерьёз. Писатель и его эпистолярный собеседник Ильин свободно владели техникой стиха и обменивались в письмах шуточными стихотворными фрагментами. Можно привести множество примеров как из их переписки, так и из «романа в письмах» Шмелёва и О.А. Бредиус-Субботиной. Письма свидетельствуют также и о том, что Шмелёв осознавал поэтическую основу своего дара, ценил ее и культивировал в своем творчестве: «Да, поет в душе, да и всегда я творил напевно»[14]. В одном из писем Ильину Шмелёв жалуется на нечуткость пишущих о нем критиков: «...Они, в б<ольшей> части лишены **уха**, им мой стиль – звук, мой размер – не слышится»[15]. В другом признается: «Я люблю "Росстани", прости меня Господи. Они – про-пе-лись, я помню»[16].

Слово «ритм» часто встречается в его письмах, в размышлениях о литературном творчестве. У очерка «В ударном порядке» – «трудный ритм – ударный, тревожный, и в этой спешке – скорбный»[17]. Посылая «Солнце мёртвых» О.А. Бредиус-Субботиной, писатель замечал: «Трудно его читать: ритм скрытый слышен... порой – болезненный. Найдёте мое с е р д ц е , перебои уловите, тоску...»[18]. «Душа должна найти ритм... Не найду – не сдвинусь»[19], – писал Шмелёв о работе над «Путями небесными». «В ритм уже попал»[20], – радовался он новому замыслу («Записки неписателя»).

В письмах, статьях и книгах об этом часто писал его самый чуткий читатель – И.А. Ильин: «В лекциях (между прочим) учил слушателей *читать* Шмелёва. Ибо сие есть особое искусство – акценты, ритмы, паузы, взрывы, вздохи, стоны, выстрелы, спотыкания, скороговорки, растяжки, бомбы, шелесты, благовесты – и всегда и во всём разливное *лирическое пение*»[21]. Шмелёва, уязвлённого недоброжелательством и несправедливостью, Ильин пытался утешить такими словами: «Имея Ваш творческий ключ – ведь слова-то у Вас какие! ритм-то дышащий! ведь страница газетная трепещет, когда Вас вслух читаешь! – Вам радоваться и ликовать надо – в рыданиях ритма Вашего славословить Господа – а не роптать на людишек»[22].

Ритм прозы Шмелёва живой, с перебоями, сочетанием в соседних фразах разных «размеров» и «метров». Одно-два слова, нарушая монотонность стихотворного ритма, не затрагивают «напевности» прозы. Особенно он ощутим в бессюжетных и малосюжетных текстах, например, в рассказе «Въезд в Париж», сюжет которого может быть назван точечным и по существу сводится к заглавному

словосочетанию: «Париж сиял роскошным утром, / апрельским, теплым; / рокотал невнятно, / плескался, умывался <…> Ошеломлённый светом и движеньем, / великолепием проспекта, / широкого, далекого, на вёрсты, / Бураев задержался на подъезде. / В глазах струилось» (2, 167).

С усиленной ролью ритма в индивидуальном стиле Шмелёва сочетаются другие поэтические средства. Во-первых, особая «плотность» текста, которую в поэзии Ю. Тынянов объяснял «факторами единства и тесноты стихового ряда». «…Язык Шмелёва, – писал Ильин, – *лаконичен*. Он лаконичен, т.е. интенсивно-краток даже в больших романах, и притом именно вследствие своей содержательной заряженности: каждая фраза несет такой заряд чувств и мыслей, которого иному писателю хватило бы на целую главу <…> Когда Шмелёв пишет, то он поёт <…> Этим и определяется его стиль. Отсюда – особый выбор слов; безошибочное помещение главных слов в ритмически сильные места…»[23]. Эти «главные слова» у Шмелёва нередко выделены графически – разрядкой, которая, как правило, сопровождается усилением ритмичности. Из других поэтических средств Шмелёв использовал звукопись, синтаксические фигуры речи, подчеркнутые паузы и т.п.

Шмелёв был очень чуток к звуковой оболочке слова, к звучащей речи. «Ведь иной раз с одним как<им>-ниб<удь> словом, знаком у автора связывается целый нужный ему аккорд, – писал он Н.С. Клестову (Ангарскому) в 1914 г. – Ведь одна буква дает эффект»[24].

В качестве примера приведём ещё один фрагмент рассказ «Въезд в Париж», где помимо ритма очевидна великолепная звукопись: богатое разнообразие гласных звуков, аллитерация – напевное **л**, **ла**, звонкое **з**, **жн**; согласные звуки слова «сердце», замыкающего фразу: **с**, **р**, **ц**.

«**Вла*жн***ые / цветы, в корзинах, / на столиках, в тележках, – / сияли утром, розовой гвоздикой, / золотым нарциссом, / сне*жн*ым, / бархатной фиалкой / сладкой, / ветками сирени, / давно забытой, / говорившей сердцу» (2, 168).

Часто встречается в произведениях Шмелёва анафора (в прозе: повтор в начале к*о*лонов – речевых тактов, выделенных интонацией фрагментов прозаического текста; или в начале абзацев): «Так было всё светло, так упоительно ласкало, после чёрной шахты, после годов метанья» (2, 168); «А вот капуста… А вот и огурцами потянуло… А вот вороха моркови… А вот и медовый ряд… А вот – варенье… А вот и масло…» («Лето Господне»: 4, 39-41).

Длинные ряды перечислений (любимый стилистический прием Шмелёва) держатся на ритме, не отпуская внимание читателя до самого конца. Такова, например, картина парижского изобилия в рассказе «Въезд в Париж», резко контрастирующая с портретом героя. В ней встречаются как бы случайные рифмы, паронимические созвучия соседних слов (подвязки – в пляске, **по тортам – потертая; подолы, подвязки**; улы***бки***, з***убки,***), грамматический параллелизм (**подкрашенные** губы, **подведенные** глаза):

«Он появлялся на витринах, / на зеркальцах-полосках. / Прыгала его кубанка по шелкам, **по тортам**; / **потёртая** его черкеска проплывала / по эталяжам кружев, цветов, сверканий, / мазала полами. / Струились мимо / **подкрашенные** губы, / **подведённые** глаза, улы***бки***, з***убки***, / – он их давно не видел! /– розовые лица в пудре, / открытые апрелю шеи, / ямочки на подбородках, щёчках, в смехе; / бойкие глаза модисток, / каблучки, общёлкнутые бёдра, / **подолы, подвязки**, / раздетые чулочным шёлком ноги, / картонки в пляске, / котелки, усы, / солдаты голубые, / молодчики у лавок; / нежного салата груды, / поленья-хлебы, / подмостки с пустоглазыми сырами, / с россыпью яиц, ракушек, розовых креветок; / пахнущие морем рыбы в травке, / румяные лангусты, апельсины, финики, / ряды куриных лапок, лимонно жёлтых, / мяса на кружевной бумаге, в бантах; /сырки, сардинки, / мандарины, фиги, / бутылки всякие… / – в глазах рябило» (2, 168–169).

Единство этого длинного перечисления создается также приёмом, эквивалентным стихотворному переносу, – несовпадением ритмической и синтаксической пауз. «"Въезд в Париж" – стихи в прозе»[25], – так лаконично и верно оценила рассказ О.А. Бредиус-Субботина.

Точно найденный ритм – обязательное для Шмелёва-прозаика условие творчества. И.А. Ильин блестяще показал ритмическое богатство и разнообразие прозы Шмелёва: «У него столько стилей и ритмов, сколько требуют от него его предметы и образы. Вот покойный и плавный <…> стиль "Росстаней", с особым, почти былинно-распевным ритмом. Вот сквозящий несказанностями, лирически-трепетный стиль "Неупиваемой Чаши", с ритмом истомно-сладостным и безвольно страдающим. Вот фотографически-протокольный, сразу бытовой и кошмарный стиль с нарастающим рвано-бредовым ритмом в "Это было" <…> Вот стиль эмоционального прозрения в сочетании с гениально-хаотическим ритмом в "На пеньках"…»[26].

Единство цикла «Сидя на берегу», например, не только образное, но и ритмическое. Ритм цикла задан первым очерком «Океан»:

«Я вслушиваюсь в себя, внимаю. / Крик петухов за лесом, / кукушкин позыв, омытый / лесною глушью, / и благовест дальней церкви / – приводят ко мне родное. / Смотрит оно в меня / и плачет. Я нежно / касаюсь его пугливой думой, / и это чудесное посещенье / рождает во мне надежды. / Я понимаю родные слезы, / я слышу шёпот побитой правды, / живую душу. / Покорный зову, / я расскажу этот шепот сердцем. / И он не уйдет со мною».

В следующем очерке этот «океанский» ритм сливается с ритмом крестного хода, о котором вспоминает автор: «Шумит океан народный, / несметную силу чует: / тысячелетие нес знамена! / "...прииди и вселися в ны..." / Льётся святая Песня / – душа над тленьем» (2, 200).

Тот же ритм – в зачине «Золотой Книги»: «Сон ли это, / или осталось мне от жизни? / Видится мне / великая Золотая Книга» (2, 202). В «Городе-призраке» он сменяет хорей, заданный эпиграфом из стихотворения Ф. Глинки «Москва»: «Город чудный, город древний...». «Город-призрак, – продолжает Шмелёв ритм эпиграфа. – Он явился / моей душе; нетленный, / предстал на небе. / Ибо земля – чужая» (2, 203). И так – до конца цикла, до самой последней строки.

Строго выдержанный и выделяющийся на фоне прозы стихотворный ритм используется Шмелёвым как средство выделения значимых слов и фраз.

Фраза, замыкающая портрет героя в рассказе «Въезд в Париж», неожиданно переводит читателя из внешнего описания во внутренний план и подчёркнута ритмическим и синтаксическим параллелизмом: «Что было под черкеской – никто не видел. А было там: германская тужурка из бумажной ткани, грубая английская фуфайка на голом теле, – истлевшую рубаху он бросил в шахте, – проб*и*тая ключ*и*ца / зам*у*ченное с*е*рдце» (2, 167).

Рассказчик повести «Куликово поле» размышляет о русской интеллигенции: «В чужие соборы шли, все галереи истоптали, / а Ик*о*ну сво*ю* откр*ы*ли / перед с*а*мым пров*а*лом в *а*д» (2, 134). Обыденная, ритмически «неупорядоченная» проза сменяется трехдольником – размером эпохи, о которой размышляет Шмелёвский рассказчик.

Приведём ещё несколько примеров интонационно-ритмического подчеркивания: «Случилось это в 25 / году, по осени» «...что было это / "на самом Куликовом поле"» (2; 135, 136). О.А. Бредиус-Субботиной писал Шмелёв, что в рассказанную ему историю «внес много из своего

личного опыта – разговор с профессором, "абсурд", и – самое трудное! – я з ы к Преподобного»[27]. В кратких ответах святого Сергия Радонежского героям повести мы видим не только строгий отбор лексики, но и внутренне гармоничный ритм: «Волею Господа / пребуду до утра зде»; «Завтра день недельный, / повечеру не вкушают» (2, 156). Не случайно слова преподобного действуют умиротворяюще на самых разных персонажей: «От слов церковных, давно неслышимых, от приятного голоса, от светлого взора старца… – повеяло на Сухова покоем» (2, 138).

Чем ближе рассказчик к чуду, о котором он повествует, тем чаще встречаются ритмичные фразы. Вот Василий Сухов вспоминает явление преподобного на Куликовом Поле: «Такой лик, священный… / как на иконах пишется, / в с е б е с о к р ы т ы й» (2, 138). Вот измученный следователь попадает в Сергиев Посад: «Подумалось: "А хорошо здесь, тихо… / читают книги… / живут"» (2, 147). Вот Оля Среднева вспоминает свое блаженное состояние, явственное ощущение, что все живы у Господа: «…Все становилось ярче… / светилось, жило» (2, 157). Паузы во всех этих примерах обозначены многоточием и подчеркивают ритм.

Глубокое религиозное чувство становится источником поэзии, красоты и смысла в жизни героев. Подчёркивая ритм апостольского послания, Шмелёв передаёт духовный трепет героев, соприкоснувшихся с чудом. «Она хотела мне объяснить, как она чувствовала тогда, но не могла объяснить словами. И прочла на память из ап. Павла к Римлянам:

– … и потому, живём ли, или умираем, всегда Господни» (2, 157).

Таким образом, источником поэтического (возвышенного, творческого) в прозе Шмелёва становится глубокое религиозное чувство (или жажда его обретения). Для писателя «**истинное** искусство – как служение: из одного ключа-родника с религией»[28]. «И полагаю, – писал он, – что искусство из религии и вышло, служить Единому, во имя Его: "из глубины души моея воззвах к Тебе, Господи!"»[29].

Шмелёв был восхищён книгой Ильина «Поющее сердце», в которой сказано: «Есть только одно истинное счастье на земле – пение человеческого сердца <…> пение его льётся подобно бесконечной мелодии, с вечно живым ритмом, в вечно новых гармониях и модуляциях <…> прекраснее всего то пение, которое льётся из человеческого сердца навстречу Господу, Его благости, Его мудрости и Его великолепию»[30]. Таким «поющим сердцем», по убеждению Ильина, обладал Шмелёв: «Создания Шмелёва родятся из *горящего и*

переполненного сердца; и потому человек, носящий в себе вместо сердца ледышку – никогда не будет ни трепетать, ни рыдать, ни ликовать вместе со Шмелёвым»[31].

Вывод, который Ильин сделал в статье «Творчество Шмелёва» и развил затем в книге «О тьме и просветлении», не просто метафора или комплимент любимому писателю, а точно выраженная истина, которая легко подтверждается анализом текстов. Этот вывод таков: «Шмелёв прежде всего – поэт, поющий поэт; поющий из той трепетной влюблённости, которою вечно счастлива и несчастна его душа; поющий из своего страдания и страданий России и всего человеческого мира»[32].

Будучи чутким читателем поэзии (особенно А.С. Пушкина) и поэтически одарённым человеком (см., например, рассказ «Как я покорил немца»), Шмелёв владел многими секретами поэзии. Он сознательно и искусно применял эти грани своего таланта для решения художественных задач в прозе. Детальный анализ его произведений будет неполным без учета этого важного фактора.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Горький. Письма. Т. 8.* С. 44.

[2] *О тьме и просветлении.* С. 354.

[3] *Венок Шмелёву.* С. 136-137.

[4] *Наследие Шмелёва.* С.15.

[5] *Сорокина.* С. 303-314.

[6] *Тынянов Ю.Н.* Литературная эволюция: Избранные труды. М., 2002. С. 29-30.

[7] См.: *Орлицкий Ю.Б.* Стих и проза в русской литературе. М., 2002. 685 с.

[8] *Ожегов С.И.* Словарь русского языка. М., 1988. С. 467.

[9] *Лотман Ю.М.* Об искусстве. СПб., 2005. С. 108.

[10] Бродский о Цветаевой: интервью, эссе. М., 1997. С. 59.

[11] *Пастернак Б.Л.* Собрание сочинений: В 5 т. Т.4. М., 1991. С. 414.

[12] Цит. по: *Тынянов Ю.Н.* Указ. соч. С. 102.

[13] Там же.

[14] *Переписка двух Иванов: (1935-1946).* С. 429

[15] *Переписка двух Иванов: (1927-1934).* С. 345.

[16] Там же. С. 285.

[17] *Переписка двух Иванов: (1935-1946).* С. 32.

[18] *Роман в письмах. Т.1.* С. 188.

[19] *Переписка двух Иванов: (1935-1946).* С. 382.

[20] *Переписка двух Иванов: (1947-1950).* С. 316.

[21] *Переписка двух Иванов: (1927-1934).* С. 209.

[22] Там же. С. 175.

[23] *О тьме и просветлении.* С. 355.

[24] Записки Отдела рукописей. М., 1986. Вып. 45. С. 267. – Гос. Биб. Им. В.И. Ленина.

[25] *Роман в письмах. Т.1.* С. 38. Для контраста приведём оценку, данную рассказу советским критиком Д. Горбовым: «Последний рассказ (точнее очерк) Шмелёва "Въезд в Париж" совершенно незначителен художественно, но характерен тем разлагающим влиянием, которое оказывает предвзятая идея даже на крупное дарование. В рассказе нет фабулы, это просто голое описание того, как русский белый офицер-врангелевец, совершенно обнищавший, приезжает в Париж и как он там никому не нужен» (*Горбов Д.* У нас и за рубежом: Литературные очерки. М., 1928. С. 25). Как это похоже на печально известную оценку «Росстаней» Г. Адамовичем: «...Меню в трактире Тестова с "потненькими графинчиками водки" и "селяночкой на сковородке", или благополучие разбогатевших банщиков Лаврухиных <...> всё это лиризма едва ли заслуживает» (*Адамович Г.* Одиночество и свобода. СПб., 2002. С. 70).

[26] *О тьме и просветлении.* С. 356–357.

[27] *Роман в письмах. Т.1.* С. 440–441.

[28] *Переписка двух Иванов:(1927–1934).* С. 255.

[29] Там же.

[30] *Ильин И.А.* Книга раздумий и тихих созерцаний. М., 2006. С. 506, 508.

[31] *Одинокий художник.* С. 111.

[32] Там же. С. 110.

Никитин Е.Н.
(Москва)

ПЕРВАЯ КНИГА И.С. ШМЕЛЁВА И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ ТРАДИЦИЯ

Первая книга И.С. Шмелёва увидела свет в ноябре 1896 г. На титульном листе обозначено: «Иван Шмелёв. На скалах Валаама. (Путевые очерки). Москва. Типография Елизаветы Гербек, 2-я

Мещанская, дом № 26. 1897». Книга появилась в результате путешествия, совершённого писателем в августе 1895 г.

Путевые записки – жанр, имеющий в русской литературе давнюю традицию. Вот далеко не полный перечень: «Хождение за три моря» Афанасия Никитина, «Путешествие» Петра Толстого, «Письма русского путешественника» Николая Карамзина, «Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года» Александра Пушкина, «Письма об Испании» Василия Боткина, «Фрегат "Паллада"» Ивана Гончарова. Сюда же можно отнести знаменитую книгу Александра Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву», а также «Остров Сахалин» Антона Чехова.

При чтении книги Шмелёва видятся и другие аналогии. На обложке автор дал своему сочинению подзаголовок «За гранью мира». Тут невольно возникает ассоциация с рассказом Николая Лескова «На краю света», действие которого также происходит в северных российских широтах – в Сибири, а главным персонажем является престарелый архиепископ.

Однако ближе всего произведение Шмелёва к творчеству другого старшего современника – Сергея Васильевича Максимова (1831–1901), к его замечательной книге «Год на Севере» (1859). Она же восходит (что удивительно и закономерно!) к тому, откуда берёт начало вся новая и новейшая русская литература – к Пушкину, к его наброскам «О Камчатке», начатым в январе 1837 г. и, по понятной причине, оставшимся незаконченными.

Пушкин писал: «*Камчатская землица* (или *Камчатский нос*) начинается у Пустой реки и Апанкоя в 59° широты – там с гор видно море по обеим сторонам. Сей узкий перешеек соединяет Камчатку с матерой землею – здесь грань *присуду* Камчатских острогов; выше начинается Заносье (Анадырский присуд) <...> Камчатка земля гористая. Она разделена на ровно хребтом; берега её низменны»[1].

В аналогичном ключе начинает и пишет свою книгу Максимов: «Северо-восточный берег Двинского залива и юго-восточной берег Горла до устья Мезенского залива Белого моря издавна носит название Зимнего берега и по картам, и на языке туземцев. Не имея ни одной значительной величины губы, "берег этот (по словам автора "Гидрографического описания северного берега России", г. Рейнеке) песчано-землистый с небольшими глинистыми прикрутостями, сажен до десяти высотой, и имеющими низменную подошву: *заплеск* или *забережье*; отлогий берег около берегов покрыт песчаными холмами"»[2].

У произведения Шмелёва похожее начало: «Безмолвием вечных лесов, гнетом серых скал, спокойным блеском там и сям разросшихся озер и болот манил меня к себе угрюмый север. Его светлое холодное небо, от которого веет тихой грустью, беспредельная Ладога, группы древних островов Валаама – все это влекло меня к себе <…> И наконец-то я увидел это <…> Валаам стоит перед моими очами, выдвигая одну за другой – целый ряд, целую вереницу своих величественных, очаровательных, поэтично-волшебных красот»[3].

Иван Ильин в книге «О тьме и просветлении» (окончена в 1939, впервые опубликована в 1959) пишет: «Какая радость, какое богатство – подслушать национально-духовный акт своего народа и верно изобразить его! <…> Вся русская художественная литература служит этому делу. И вот, свое, глубокое, предметно-выстраданное и непреходящее слово говорит о русскости русского народа искусство Шмелёва»[4]. Своё, но в общем ряду, в котором вместе с ним находятся Пушкин, Лесков, Максимов. Далее Ильин говорит: «Шмелёв есть прежде всего *русский поэт* – по строению своего художественного акта, своего созерцания»[5]. Поэтому он «может писать только тогда, когда в нем *созревает предметный замысел*, когда созревшее начинает облекаться в *образы*, когда содержащие его образы начинают требовать *словесной записи*. Иногда это происходит в виде нежданного взрыва»[6].

Наличие поэтической доминанты – характерная черта отечественной прозы нового и новейшего времени. Не удивительно, начало ее – в творчестве первого русского поэта.

Шмелёв с Пушкиным связывал рождение в себе художника. В рассказе «Как я стал писателем» читаем: «Лето перед восьмым классом я провел на глухой речушке, на рыбной ловле. Попал на омут, у старой мельницы <…> Пушкинская «Русалка» вспомнилась. Так меня восхитило запустенье, обрывы, бездонный омут <…> Мелькнуло *что-то* неясное. И – прошло <...> И вдруг, в самую подготовку на аттестат зрелости <…> *что-то* опять явилось! <…> Помню, – я отшвырнул все книги, задохнулся… и написал – за вечер – большой рассказ» (2, 304). Под названием «У мельницы» он был опубликован в журнале «Русское обозрение» (июль 1895). Так родился русский писатель Иван Шмелёв – со своим, своеобразным (и в то же время традиционным) стилем, языком.

Ильин отмечает: «Настоящий художник не "занимает" и не "развлекает"; он *овладевает и сосредоточивает* <…> Откуда возникает это чувство, читатель, может быть, поймет не сразу. Но это

чувство глубокой, кровной вовлеченности в ткань рассказа, и более того, в какое-то великое и сложное обстояние, раз появившееся в его душе, уже не исчезает. И если он попытается объяснить себе силу этого захвата и вовлечения, то первое, на чём он остановится, будет *язык и стиль* Шмелёва»[7]. Далее Ильин говорит: «...Слова *образно необходимы и художественно точны*. Они насыщены и в то же время сдержаны чувством меры <...> язык Шмелёва *лаконичен*»[8]. Но, как известно, лаконизм, художническая точность – черты, присущие прозе Пушкина.

Если верить очерку «У старца Варнавы» (1936), то путешествие на Валаам произошло как бы случайно: молодого человека, увлекавшегося чтением Бокля, Дарвина, Сеченова, вдруг потянуло к монастырям. На самом деле Шмелёв тщательно готовился к поездке, к написанию будущей книги. Перед тем как отправиться в путь, он прочитал: двухтомное сочинение Василия Немировича-Данченко «Крестьянское царство» (СПб., 1882), рассказывающее о путешествии на Валаам, труд безымянного автора «Замечательная жизнь и деятельность настоятеля Валаамского монастыря игумена Дамаскина и поучительные его слова» (СПб., 1892), брошюру архимандрита Пимена «Замечательная жизнь иеросхимонаха Антипы» (СПб., 1885), а также «книги, изданные Валаамским монастырем»[9].

Ошибается А.М. Любомудров, утверждающий, что поездка на Валаам была совершена студентом, не помышлявшим всерьёз о писательстве[10]. К этому времени уже был опубликован в «Русском обозрении» рассказ «У мельницы», и предстоящее путешествие, по всей видимости, было согласовано с редактором журнала А.А. Александровым. Он благосклонно отнесся к первой крупной работе Шмелёва, предлагал не только поместить её в «Русском обозрении», но и напечатать 300 оттисков, говоря: «В рубашечку оденем, можете раздать по магазинам, как книжечку» (6, 268). Необходимо было только «кой-что урезать» – убрать неприемлемое в цензурном отношении – сократить «страниц тридцать» (2, 267). Молодой человек не согласился на выгодное предложение, наивно полагая, что ему удастся выпустить произведение в том виде, как оно было первоначально написано. Однако при отдельном издании, осуществленном на средства автора, очерки претерпели значительный урон. Думается, при печатании в журнале А.А. Александрова, пользовавшегося поддержкой влиятельного К.П. Победоносцева, ущерб был бы меньшим.

В августе 1935 г. Валаам посетил Борис Зайцев, живший тогда в Париже. Поездка оказалась возможной, поскольку после получения в 1918 г. Финляндией независимости остров вошел в ее состав.

С Валаама Зайцев привез Шмелёву его первую книгу (у автора к тому времени не осталось ни одного экземпляра).

Под впечатлением от увиденного и от прочтения «На скалах Валаама» Зайцев берётся за перо и пишет свой «Валаам». Очерк частями печатался в газете «Возрождение»[11], а затем, в 1936 г., вышел в Таллинне отдельным изданием.

Валаам, увиденный Зайцевым, – это не Валаам, представший в своё время перед глазами Шмелёва. Святое для русских место превратилось в туристический центр.

Произошедшие перемены Зайцев отмечает в своем очерке: «Раньше, знаете…<говорит отец Тарасий. – *Е.Н.*> тут не только зайцы, лисы людей не боялись. Прямо на дорогу и выходит, хвостом своим, помелом, помахивает. Ну, теперь много распугали <…> Гефсимания. Раньше тоже тут скит был, а теперь в запустении. В этом здании финны солдаты живут, артиллеристы»[12].

А вот ещё одна, самая поразительная перемена. О ней поведал русскому писателю отец Лука: «Да, приезжие бывают разнообразные <…> Для иностранцев и туристов есть дорогой ресторан»[13]. Во время приезда Шмелёва наличие на Валааме ресторана и помыслить было невозможно.

Иван Сергеевич перечитал свою первую книгу, обдумал былое. В результате появилось сочинение, названное автором «Старый Валаам» (вышло отдельным изданием в 1936 г.). Это совершенно иная книга, хоть в ней и попадаются не закавыченные цитаты из той, первой. Не мудрено – писатель за прошедшие сорок лет (чего только в течение их не пришлось пережить) очень сильно изменился. Во введении к «Старому Валааму» Шмелёв признался: «Эта поездка <на Валаам. – *Е.Н.*> не прошла бесследно: я вынес много впечатлений, ощущений, – и вышла книга. Эта первая моя книжка, принесшая мне и радость, и тревоги <…> Перед войной мне предлагали переиздать ее, – я отказался: слишком она юна, легка. Ныне я не писал бы *так* <…> За это время многое переменилось: и во мне, и – вне» (2, 346).

Что переменилось в Шмелёве – тема отдельного разговора. Для нас сейчас важно определить – что стало с той литературной традицией, которой следует книга «На скалах Валаама». Эта традиция не прервалась. Вскоре начал писать свои прекрасные книги Михаил Пришвин – «В краю непуганых птиц» (1907), «За волшебным

колобком» (1908), «У стен града невидимого. (Светлое озеро)» (1909). Об очередном произведении Пришвина «Чёрный араб», имеющим подзаголовок «Степные эскизы», Горький написал в ноябре 1910 г. Александру Амфитеатрову: «Вчера ночью взял книжку "Р<усской> М<ысли>" и на полчаса забылся в глубоком восхищении, – то же, думаю, будет и с Вами, когда Вы прочтете превосходную вещь Пришвина "Чёрный араб". Вот как надо писать путевое»[14].

За Пришвиным последовали Владимир Арсеньев, автор книг «По Уссурийскому краю» (1921), «Сквозь тайгу» (1927), «В горах Сихотэ-Алиня» (отд. изд. 1937), Григорий Федосеев со своими записками путешественника «Мы идем по Восточному Саяну» (1949).

В значительной мере продолжателями этой же литературной традиции, характеризующейся пристальным вниманием к родной природе и бережным отношением к самовитому русскому слову, являются писатели, которых принято называть «деревенщиками» (Василий Белов, Валентин Распутин и другие). Традиция не умирает – продолжается.

Все сказанное выше позволяет нам утверждать: «На скалах Валаама» – книга, находящаяся в русле русской литературной традиции. Это обстоятельство нисколько не умаляет её достоинств. Наоборот, опора на опыт предшественников позволила Шмелёву создать удивительное по красоте оригинальное произведение. Оно стало брусчаткой в той дороге, которую мостили и продолжают мостить русские писатели, дороге, по которой шли и будут идти читатели – поколение за поколением.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. / Проверка текста и примеч. Б.В. Томашевского. Л., 1979. Т. 9. С. 324.

[2] *Максимов С.В.* Избранные произведения: В 2 т. / Вступ. статья, сост., подгот. текста и коммент. Ю.В. Лебедева. М., 1987. Т. 1. С. 27.

[3] *Шмелёв И.С.* На скалах Валаама. М., 1897. С. 5–6.

[4] *О тьме и просветлении.* С. 335.

[5] Там же.

[6] Там же. С. 339.

[7] Там же. С. 345.

[8] Там же. С. 351, 355.

[9] *Шмелёв И.С.* На скалах Валаама. М., 1897. С. 173.

[10] *Любомудров А.М.* Православное монашество в творчестве и судьбе И.С. Шмелёва // Христианство и русская литература. Сб. статей. СПб., 1994. С. 369.

[11] Возрождение. Париж. 1935. 20 окт.–22 дек.; 1936. 26 янв.–5 марта; № 3791, 3805, 3812, 3826, 3840, 3854, 3889, 3903, 3931 (под заголовком «Финляндия»).

[12] *Зайцев Б.К.* Сочинения: В 3 т. / Сост. и подгот. текста Е. Воропаевой и А. Тархова; Коммент. Е. Воропаевой. М., 1993. Т. 2. С. 306-307.

[13] Там же. С. 311.

[14] *Горький. Письма. Т. 8.* С. 185.

Каскина Ю.У.
(Москва)

ФИЛОСОФИЯ «ВЕЛИКИХ ВЕСОВ» В РАССКАЗЕ И. ШМЕЛЁВА «ЛИК СКРЫТЫЙ»

В феврале 1916 г. И.С. Шмелёв, измученный лишениями военного времени, погружённый в апатию от мрачных мыслей об опасности, которой ежедневно подвергается его сын, служащий в артиллерийской бригаде, пишет «Лик скрытый», по словам О. Сорокиной, «один из самых сильных, если не самый сильный, из дореволюционных рассказов». Она отмечает, что критикой «этот рассказ был принят не как художническое достижение, а скорее как комментарий к современным событиям; философия же Великих Весов осталась незамеченной»[1].

Этот рассказ считают «одним из лучших» многие. Так, А.П. Черников видит в нем развитие идей Достоевского, а также «квинтэссенцию нравственно-философской позиции писателя, зовущего всех и каждого к напряженной работе души»[2]. Н.М. Солнцева, опираясь на переписку Шмелёва с О.А. Бредиус-Субботиной, говорит о пророческом характере произведения: «Много лет спустя писатель обнаружил, что в "Лике скрытом" выразились его, шмелёвские, предчувствия будущих потрясений»[3].

Главной темы этого рассказа касаются и другие исследователи[4]. Обычно отмечают присутствие в нем идей В. Соловьева, Н. Фёдорова, Ф. Ницше, говорят о влиянии Достоевского.

Однако что же подразумевается под «Великими Весами»? В рассказе дано развернутое определение этого понятия. Напомним, о чем идет речь:

«Холодно посмеиваясь глазами, Шеметов сказал:

– Я слышал ваш разговор… – показал он глазами книзу. – Математика математикой, но есть ещё очень мало обследованная наука… пси-хо-математика! Не слыхали… Вот этой-то психоматематикой и движется жизнь, и мы с вами живем, хоть иногда и не чуем. А чуять бы не мешало.

– Психоматематика?! – переспросил Сушкин.

– Не будем спорить о слове. Пусть это наука о жизни Мировой Души, о Мировом Чувстве, о законах направляющей Мировой Силы. Вы верите в незыблемые законы материи… их вы можете уложить в формулы. Но есть законы, которые в формулы еще никто не пробовал уложить. Ну-ка, переложите-ка в формулу, что вы чувствуете сейчас ко мне! Сейчас и запутаетесь в словах даже. Это к примеру. Так вот-с… Её законы еще и не нащупаны… **и величайший, быть может, закон – закон непонятной нам Мировой Правды! Не справедливости…** <Здесь и далее в текстах Шмелёва и Ильина выделено мною. – *Ю.К.*> это все маленькое, самому дикому человеку доступное… а **Правды! Я, положим, называю его… ну, законом Великих весов.** А вот… На этих Весах учитывается… и писк умирающего какого-нибудь самоедского ребенка, и мертвая жалоба обиженного китайца, и слезы нищей старухи, которая… – заглянул Шеметов за шторку, – плетется сейчас где-нибудь в Калужской губернии… и подлое счастье проститутки-жены, которая обнимает любовника, когда ее муж в окопах! **Громаднейшие Весы, а точность необычайная. Закон тончайшего равновесия…**

– То есть вы хотите сказать – закон возмездия? Но это уже давно: "какой мерой меряете…" – сказал Сушкин <…>

Шеметов усмехнулся…

– Это не то. Там ответственность личная, а тут другое. **Тут… ну, круговая порука, что ли…**

– Это что-то у Достоевского… – сказал Сушкин, но вспомнить не мог.

– Не знаю. А если у Достоевского есть, – очень рад. Да и не может не быть у Достоевского этого. Он имел тонкие инструменты и мог прикасаться к Правде. **Так вот… круговая порука. Тут не маленькая справедливость: ты – так тебе! А ты – так всем! Всем!!** Вы понимаете?! **Действуй, но помни, что за твое – всем!** Чтобы принять

такую ответственность, – как еще подрасти надо! А когда подрастут, тогда ходко пойдет дело этой, направляющей мир, Правды. А сейчас только еще продираемся, как в тисках... знаете, как обозы зимой скрипят? Хоть и скрипят и морозище донимает, а прут. И припрут! Когда эту науку постигнут – тогда кончится эта жизнь, которая напутывает узлы. Тогда... – сказал Шеметов мечтательно, – Бог на земле! Впрочем, спите. Помешал я вам спать... Нет, нет... мы ещё успеем поговорить» (1, 346).

В июне 1925 г. в Берлине вышла знаменитая книга И.А. Ильина «О сопротивлении злу силою». В ней развенчивается теория Л. Толстого о непротивлении злу насилием и говорится о том, что разрешать злу разрастаться нельзя, необходимо «противиться злу из любви»[5] и, если понадобится, то силою. Она вызвала горячую и широкую полемику в Зарубежье и в Советской России. Неодобрительно отзывались о книге З. Гиппиус, Н. Бердяев, М. Горький, советские литераторы. Другие, например, митрополит Антоний Храповицкий, математик и публицист В. Даватц, приняли основные идеи философа[6].

Книга, автор которой на вопрос: «Может ли верующий человек браться за оружие, чтобы дать отпор злу?» – отвечает однозначно: «Может и должен», – была очень актуальна после революций 1917 г., мировой и гражданской войн[7].

Один из разделов книги называется «О связанности людей в добре и зле». В нём, на наш взгляд, сформулировано философское обоснование того, что у Шмелёва выражено художественно и носит название «великих весов». «Все люди, – пишет И. Ильин, – независимо от того, знают они об этом или не знают, желают этого или не желают, – связаны друг с другом всеобщей взаимной связью в добре и во зле; и эта связь налагает на них известные, неотменимые, взаимные обязательства и подчиняет их определенным духовным правилам»[8].

Далее философ объясняет: «Именно в силу такой цельности и глубины бессознательного общения ни одно доброе или злое событие в личной жизни человека не остается исключительным достоянием его изолированной души: тысячами путей оно всегда проявляется, выражается и передается другим, и притом не только поскольку он этого хочет, но и поскольку он этого не хочет. Каждый внутренний акт злобы, ненависти, зависти, мести, презрения, лжи – неизбежно изменяет ткань и ритм душевной жизни самого человека и столь же неизбежно, хотя и незаметно, выражается через тело и передается всем окружающим и, через них, отголосками, дальше и дальше. Эта волна порока и зла идет тем сильнее и заметнее, чем повторнее, чем глубже,

чем цельнее душа предаётся этим состояниям; и понятно, что на лице Иуды, Ричарда Третьего, папы Александра Шестого и Малюты Скуратова всякий сознанием своим прочтет то, что незаметно скользнет по его душе при восприятии обыкновенного человека. И, точно так же, каждый внутренний акт доброты, любви, прощения, благоговения, искренности, молитвы и покаяния – неизбежно изменяет ткань и ритм душевной жизни, и, незаметно выразившись во взгляде, в лице, в походке, незаметно передается всем остальным людям. И опять, эта волна доброты, чистоты и благородства идет тем сильнее и заметнее, чем глубже душа переродилась в этих состояниях: и понятно, что на лице Макария Великого, Франциска Ассизского, патриарха Гермогена и оптинских старцев всякий увидит то, чего он не сумеет распознать в слабых проблесках обыденной доброты»[9]. И далее: «Вследствие такой бессознательной цельности общения и передачи – **ни добро, ни зло не имеют в жизни людей "чисто личного" или "частного" характера. Всякий добрый,** – независимо даже от своих внешних поступков, – **добр не только "про себя", но и для других; всякий злой,** – даже если он злится только "про себя", – **зол, и вреден, и ядовит для всего человечества.** То, что я есмь, то я размножаю и в других душах, – сознательно и бессознательно, деланием и неделанием, намеренно и ненамеренно. Человеку не дано "быть" и не "сеять"; ибо он "сеет" уже одним бытием своим. Каждый самый незаметный и невлиятельный человек создает собою и вокруг себя атмосферу того, чему предана, чем занята, чем одержима его душа. Добрый человек есть живой очаг добра и силы в добре; а злой человек есть живой очаг зла, силы во зле и слабости в добре. Люди непроизвольно облагораживают друг друга своим чисто личным благородством; и столь же непроизвольно заражают друг друга, если они сами внутренно заражены порочностью и злом. Поэтому каждый отвечает не только за себя, но и за все то, что он "передал" другим, что он послал им, влил в них, чем он их заразил или обогатил; и если эта, посланная им, зараза заразила чью-нибудь душу, и отравила ее, и привела ее к совершению дел, то он отвечает в свою меру и за эти дела, и за последствия этих дел. Вот почему, в живом общении людей, **каждый несет в себе всех и, восходя, тянет всех за собою; и падая, роняет за собою всех.** И потому «стояние города на десяти праведниках» – не есть пустое слово или преувеличение, но есть живой и реальный духовный факт»[10].

Выделенные слова явно перекликаются с ответом Шеметова на вопрос Сушкина о психоматематике: «А я думал – вы уж и разобрались

в ней, – удивился Шеметов. – Ну, учёт высшим масштабом... проникание в Лик жизни! Тут все уточнено – и любовь, и глаза, которые должны видеть под оболочкой... и сила принять величайшую из ответственностей – **за всех перед самим собой...**» (1, 351).

Следующее важное положение философии героя связано с осмыслением войны и разоблачением идеи социализма. «**Война...** – горячо подытоживает Шеметов, – неопровержимо **доказала одно** и **одно: гипертрофию не капитализма, а "мяса"... "мяса"!**

-- Мяса? – повторил, не понимая Сушкин.

– Да, "мяса"! **И порабощение духа!** "Мясу" фимиам воскуряем. И все поганство свое кидаем в пространство, не чуя даже, как это поганство растекается, как водяные круги от камня, и заражает. Гипертрофия мяса! Обожествление оболочек! Заляпали большие глаза и смотрим маленькими. Вы скажете: но наш век не только торжество "мяса", а соц... а социализм-то! Ведь он какие ценности-то несет, ведь он в семиверстных сапогах шагает, вот-вот выше Гауризанкара подымется и человечество очистит и облагодетельствует! Но я скажу: не "мясо" ли и тут на подкладке окажется? Не поведёт ли и он от неба к земле, начав с неба?

Сушкин усмехнулся, но Шеметов покрыл его усмешку своей.

– Что?... уж такой я простец, азбуки даже не понимаю? Но и социализм только оболочка, а не сердцевина! **И в царстве социализма страх будет и кровь... и муки!** Это только ступень. Да, я не из кабинета, но я и не раб, не раб! Зато хорошо обожжён и не протекаю. Меня ни одна партия не примет и не назовёт своим... Человечество ещё и не начинало входить в то Царствие, по которому тоскует смертно... – перекинулся Шеметов в иные мысли, и Сушкин узнал точку в его холодных глазах. – Человечество сейчас и на задворках этого Царствия не пребывает... Оно ещё в стадии проклятого "мяса", ещё должно завоевать право на Царствие... вымыть глаза и узреть. Должно пройти через Крест! Оно ещё только сколачивает этот Крест, чтобы быть распятым для будущего Воскресения. Распято, подпоручик! – повторил Шеметов жарким шёпотом, приближая тревожно-восторженное лицо к лицу Сушкина. – И был символ – то, давнее Распятие.

Звал, а не постигли! И напутывали узлы... **А весы взвесили и требуют неумолимо: да будет Великое Равновесие!** И будет распято!» (1, 350).

Сходные идеи, только в более сжатом и общем виде находим у Ильина. В авторском «Послесловии» к книге «Путь к очевидности» он

пишет, ещё и указывая пути из наступившего кризиса и видя его во внутреннем обновлении: «Обновление, предстоящее нам, должно составить целую эпоху в истории. **Ибо старые дороги исхожены, и прежнее строение акта, творившего культуру, привело нас к ужасным, чудовищным проявлениям внутренней жестокости и внешней техники** <…> Никогда еще отрицательные силы человеческого существа не выступали с таким дерзновением, так самоуверенно, с таким самосознанием; никогда ещё они не делали таких вызывающих попыток захватить власть над миром; никогда ещё человек не располагал такими техническими возможностями, никогда ещё он не владел такими разрушительными средствами… В мире намечается перелом; может быть, он уже совершается. **Прежнее равновесие утрачено.** И той худшей опасности, которая нам грозит, мы можем противостоять только при условии внутреннего обновления…»[11].

Размышлениям Шеметова об искупительной жертве, оказавшейся «напрасной», близки мысли Ильина о не услышанном откровении Иисуса Христа. Герои Шмелёва мучительно ищут смысла и путей жизни:

«– Итак, это наказание – этап? – спросил Сушкин.

– Это подведение итога. **Две тысячи лет тому назад итог был подведён: показано было человечеству богатство, кровью нажитое… указана была чудесная дорога по вехам, кровью и муками добытым!** Я не поп, конечно, и осмысливаю великий опыт веков… Всё человечество, искавшее своего смысла, чудесного своего цветка, ну… идеала, что ли… ну, счастья, что ли… сказало Одним Избранником: "за них Я посвящаю Себя чтобы и они были освящены Истиною!" **И напрасно оказалась Жертва.** И вот второй итог: за это "посвящение" Одного, как величайшего выразителя всех миллиардных поколений, всех мук этих поколений – все! Ибо безмерна Жертва! Не увидали Креста – да увидят Крест! И увидят. **Да будет Великое Равновесие**. А иные чудесную идеологию строят, проявление мощи видят» (1, 351).

В том же «Послесловии» Ильин пишет: «Всё чаще слышатся голоса, утверждающие, что человечество может спастись только через "Новое откровение"… **Как если бы данное нам откровение Христа было "исчерпано" или "изжито"; как если бы человечество уже исходило Его пути – пути богосыновства, благодарности, сердечного созерцания и живой доброты, – и они не привели ни к чему…** Как если бы современный кризис был не *нашим* кризисом, а

кризисом *Господа Бога*, потому что Он открыл нам "слишком мало" или "слишком давно" и теперь должен поторопиться и восполнить упущенное. **А в действительности это мы не сумели воспринять данное нам откровение и зажить им по-настоящему...»**[12].

Ильин утверждает, что «кризис, переживаемый нами, не есть только политический или хозяйственный кризис; сущность его имеет духовную природу». Необходимо обновление внутреннее на основе «живой доброты, сердечного созерцания, совести и мужественно-спокойной веры <...> Современный человек должен увидеть и убедиться, что его судьба зависит от того, *что он сам излучает в мир*, и притом во всех сферах жизни»[13].

Прежде чем сделать окончательный вывод из наших сопоставлений, отметим ещё несколько моментов, дающих основания для них.

В самом начале переписки 1 марта 1927 г. Шмелёв пишет Ильину: «чувствую, в наших духовных основах – много общего»[14].

Великие Весы для Шмелёва не только литературный образ, но и нечто реальное, постоянно присутствующее в жизни. Так, в письме к Ильину от 22 апреля 1927 г. в Великую пятницу накануне Пасхи он пишет: «Лишь бы осуществилось, лишь бы на последних весах Правда воссияла!..»[15]. А чуть ранее 28 марта в ответ на восторженный отклик Ильина о «Солнце мёртвых» и сравнение с Иваном Карамазовым: «Возвращение "входного билета"!... Нет, Вы правы, не смею и *не имею основания*, несмотря на видимость. Ибо не моим весам взвешивать. Я когда-то, в 1916 г. написал рассказ "Лик Скрытый" (печат<ался> в сб. "Слово" К<нигоиздательст>во Писат <елей > в Москве). Там есть о неисповедимых весах»[16].

Мы обнаружили, что явившееся писателю И. Шмелёву в творческом акте и выразившееся художественно в «Лике скрытом» как Великие Весы И. Ильиным философски обосновано в книге «О сопротивлении злу силою» как связанность людей в добре и зле. Одинаковыми словами – «равновесие утрачено» – они обозначают современные им исторические катаклизмы. И оба верят в воскресение России и возрождение русского народа путем внутреннего обновления каждого.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Сорокина*. С. 98.

[2] *Черников*. С. 180.

[3] *Солнцева Н.М.* Иван Шмелёв. Жизнь и творчество. М., 2007. С. 70.

[4] Об этом см.: *Наследие Шмелёва*. С. 20.

[5] *Ильин И.А*. Путь к очевидности. М., 1993. С. 86.

[6] Об этом см.: *Ильин И.А*. О сопротивлении злу силою // Pro et contra: Полемика вокруг идей И.А. Ильина о сопротивлении злу силою. М., 2005. В книге воспроизводится обширная полемика вокруг идей И.А. Ильина о сопротивлении злу, дополненная новейшими материалами на эту тему. Подчеркивается особенная актуальность книги Ильина в связи с возросшим масштабом сил зла и изощренными формами его проявления в наши дни.

[7] «В настоящее время книга Ильина "О сопротивлении злу силою" получает неожиданное новое звучание в связи с *проблемой мирового терроризма*. По словам современного монаха Святой Горы Афон (о.Симона Лозы) эта книга является *самой главной книгой* нашего времени и требует нового богословского прочтения», – пишет современный исследователь Ю.Т. Лисица (Иван Ильин – провозвестник грядущей России. М., 2005. С. 25).

[8] *Ильин И.А*. Путь к очевидности. М., 1993. С. 87.

[9] Там же. С. 89.

[10] Там же.

[11] Там же. С. 403.

[12] Там же.

[13] Там же.

[14] *Переписка двух Иванов: (1927–1934)*. С.20.

[15] Там же. С. 27

[16] Там же. С. 24.

Завельская Д.А.
(Москва)

ПОЭТИКА ОЧЕРКОВ И.С. ШМЕЛЁВА О ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЕ

Нет особой необходимости доказывать, что Первая мировая война дала мощный толчок как глобальному ощущению драматизма бытия, так и гуманизму, причем гуманизму в аспекте сострадания к человеку, ставшему жертвой (или – принесенного в жертву) некой беспощадной силе. Также вряд ли стоит лишний раз провозглашать неоспоримость гуманистической направленности творчества И.С. Шмелёва.

Очерки Шмелёва «Суровые дни» впервые были напечатаны в 1914–1915 гг. в «Северных записках». Они носят подзаголовок «В деревне».

Может показаться удивительным, что там нет репортажей с фронта: нет ни кровавых сцен, ни госпиталей, ни окопов, ни сражений. Писатель описывает «тыловую жизнь». В принципе, таковой и была поставленная перед ним задача, заказ издателя «Северных записок» С.И. Чацкиной показать, как воспринимается война из тыла.

В тексте много пейзажей, портретов, бытовых описаний. «Бытовизм» Шмелёва неоднократно упоминался как одна из определяющих характеристик его творчества. Можно ли рассматривать это в связи с гуманистической тенденцией творчества? Разумеется, да, если быт пронизан «человеческой сущностью», а это именно характерно для Шмелёва. В его произведениях быт всегда – выражение человека, его жизненного пространства, его тепла, реальности его существования в мире. И та подробность, с которой писатель останавливается на мелочах домашней обстановки, означает внимание к самому человеку, к материи его бытия. Не менее внимателен писатель в очерках к манере собеседника говорить. Диалоги и полилоги в очерках чрезвычайно длинны и развернуты. Это создаёт ощущение замедленного времени и некой внешней размеренности течения жизни.

Тому же эффекту способствует цикличность времени на макроуровне. Та цикличность, которая так свойственна творческой манере Шмелёва от «Распада» до «Лета Господня». Картины природы в смене сезонов представляют ненарушаемый ход жизни.

Казалось бы, все это должно говорить о стабильности, цельности. Но помимо этого пласта в поэтике очерков существует еще один, проступающий сквозь материю бытия, которой любуется писатель. «Страхи. А много их. Они и в глазах баб, выстаивающих часы на почте, и в затихающем грохоте пробегающих поездов <…> и в раскатах ночного грома. Они попрыгивают в сумке скачущего урядника и в визгливых трелях гармоньи, вдруг обрывающихся с разгульной песней. И в черных галочьих стаях» (8, 329). Это из очерка «Максимова сила».

Пробегающие поезда упоминаются несколькими словами, и нигде прямо не говорится, что эти поезда идут на фронт или с фронта. Однако в самом первом очерке цикла – «На крыльях» – образ поездов дан ярко и впечатляюще. И дан именно в связи с военной темой: «Спешит Россия, летит на железных крыльях с широких своих просторов на потревоженные границы. Шумит и шумит железной гремью. И болит сердце, хоть верит и твердо знает, что после великих бурь приходят долгие, незакатные дни» (8, 274). Интересно, что очерк

«На крыльях» содержит подлинную документальную информацию об изменениях железнодорожного движения в связи с началом военных действий, но в то же время, благодаря особой динамике, представляет определённый исторический момент как особую онтологическую сущность, эстетически своеобразный хронотоп. Ритм движения поездов метафорически уподобляется сердечному ритму и полету в пространстве. И в этом образе мы еще видим эмоциональный подъем, действительно окрасивший настроения общества в самом начале войны, подъем, который чувствуется в ранних очерках цикла, таких как «На пункте» или «Лошадиная сила».

В «Максимовой силе» уже нет полета, нет крыльев, грохот поездов встроен в совсем другой смысловой ряд, полный тревоги. В сочетании с ночным громом и звук проходящих поездов воспринимается как отголосок некой стихии, не просто грозной, но мрачной, поэтому и перечислен он среди прочих «страхов». Но в том же ряду – глаза деревенских баб, то есть – человеческое, а не стихийное лицо страха.

В очерках «Суровые дни» Шмелёв представляет несколько реальных человеческих историй, некоторые из которых намечены пунктирно, как история «старой барыни», потерявшей сына-артиллериста (очерк «Ожидание»). Некоторые раскрыты в сюжетах отдельных очерков: «Развяза», «Лихой кровельщик» и «Мирон и Дарья». Причем «Развяза» и «Лихой кровельщик» – история одной семьи, представленной в триаде: мать, сын, жена сына. Кровельщик Василий безжалостно тиранил жену и мать до ухода на фронт. После ухода наступила для женщин «развяза», как говорит мать кровельщика, Настасья. Но уже во время прощания наступает примирение – перед лицом возможной гибели. И в этом – важный экзистенциальный смысл: новая ситуация меняет ценности и позиции.

С фронта приходит в семью покаянное письмо от солдата, где он сам прямо заявляет об этом внутреннем переломе: «Теперь я здесь совсем трезвый, стою перед судьбой. Ворочусь – другое у нас будет» (8, 290). Стоит отметить двуплановость значения слова «трезвый», которая в данном контексте (рядом со словом «судьба») несомненна. И, вернувшись с фронта без ноги, Василий действительно становится тихим («Лихой кровельщик»). Только ли оттого, что убавилось физических сил? Его мать говорит: «Свету дождались» (8, 347). Следует ли из этого сюжета мысль о некой очистительной миссии войны? И если да, то в какой мере она связана с гуманизмом писателя?

Безусловно, ни о какой апологетике кровопролития здесь речи нет. Есть все то же внимание к человеку, его судьбе, его внутреннему миру.

И внимание это, то есть выбор писателем человеческого материала, заставляет увидеть и такой поворот – перемену в человеке, который «стоял перед судьбой».

В другом очерке, «Мирон и Дарья», Шмелёв рассказывает иную историю семьи. Война не приносит в неё очищения, там и так всё чисто и светло. По описанию быта этот очерк выделяется среди прочих колоритом и тональностью изображаемого. Если в большей части текстов, относящихся к циклу, Шмелёв следует принципу «беспощадного» реализма в портретах и предметных деталях, то жизнь Мирона и Дарьи вообще лишена хоть малейшей доли того, что можно счесть эстетически непривлекательным. И в авторской интонации преобладают нотки умилительного созерцания, очень близкого к сентиментализму. Чаще других в этом очерке повторяются слова: светлый, чистый, ясный, красивый.

Однако этому свету война противостоит не очевидной тьмой и уродством. Горе, принесенное ею, внешне незаметно. «Тихий» Мирон тихо и непостижимо для себя самого угасает от неизлечимой травмы позвоночника, полученной во время взрыва. В этом сокрытом ужасе можно усмотреть особую дилемму: невинное «неведение» абсолютно светлого героя и некая всепроникающая, пронизывающая сущность войны как нового закона существования. Подтверждением именно такого ощущения косвенно могут послужить слова писателя из очерка «Оборот жизни»: «Да. Крепко и глубоко зацепила невиданная война. Со стороны будто и не так заметно: тянется привычная жизнь» (8, 321). И в том же очерке: «И Максим помер. Сколько смертей за один этот год в малой округе. Какое движение всего!» (8, 324).

При этом писатель говорит отнюдь не о смертях погибших или раненных на фронте, но о «мирных» смертях, почти бытовых. И тем более парадоксально, что представление о смерти связано с представлением о движении. Но именно в этом парадоксе проявлен важный смысл. «Невиданная» и невидимая въяве из тыла война – сдвиг, смещение, нарушение цикличности жизни и той ткани бытия, что так любовно, рельефно, подробно выписана Шмелёвым. При этом разрушения ткани как такового нет, что каждый раз утверждается этим обстоятельным выписыванием. Скорее есть ощущение прорванных брешей, куда просачивается и смерть и страх. И тем лиричней картины, выбираемые автором: «На западной стороне залегло в небе, в розовых тучках-подушках, червонное золото и умирает тихо. Видно с бугра, как у церкви псаломщик в белой рубахе, приставил к рябине лесенку и взбирается – хочет снимать. Босая девочка стоит под

рябиной в красной рубашке, и смотрит на него, заложив руки за спину. Подняла голову с белой косынкой и смотрит. Белая церковь – золотисто-розовая от заката» (8, 326). В этом отрывке тихое умирание неба перекликается с тихим, светлым умиранием Мироши. Закат – вместо надежды на «долгие, незакатные дни».

Пейзаж, как большинство дискурсов цикла – в настоящем времени, что характерно для творческого метода Шмелёва, но в означенном выше контексте несет дополнительный оттенок – желание остановить, удержать красоту.

Таким образом, можно говорить о внутреннем дуализме поэтической системы цикла, где нет резкого изобразительного контраста между миром и войной, но есть целостное ощущение трагичного проникновения жизни и смерти.

Давыдова Т.Т.
(Москва)

ПРОБЛЕМА РУССКОЙ ДУХОВНОСТИ В ПОВЕСТИ И. ШМЕЛЁВА «НЕУПИВАЕМАЯ ЧАША» И РАССКАЗЕ Е. ЗАМЯТИНА «ЗНАМЕНИЕ»

Творчество И.С. Шмелёва и Е.И. Замятина, писателей-неореалистов, близко многими чертами, в частности, неиссякавшим интересом обоих писателей к русскому национальному характеру, православной духовности. Закономерно, что Шмелёв и Замятин в тяжелом послереволюционном 1918 году обратились к прошлому России.

Философ И.А. Ильин определил главную тему Шмелёва как преодоление страданий и скорби, характерных для истории России, через «духовное горение», «восхождение души к истинной, все превозмогающей реальности»[1]. На эту тему написана повесть «Неупиваемая чаша» (1918), исполненная социального обличения, демократических симпатий к крестьянству и глубокой религиозности. Такой мировоззренческий сплав охарактеризовал А.И. Солженицын, заметивший, что «Неупиваемая Чаша» «рассказ – сборный и во многом традиционный <...> История о помещиках – правдива, конечно, но – в "социально-прогрессивном" духе. И в диссонанс с тем – увлечение монастырём, божественностью, иконописью <...> Удивительно, что это написано в Крыму в 1918, уже отведав красных (но, видимо, ещё до гибели сына)»[2]. Близко этой точке зрения мнение Н.М. Солнцевой,

которая считает, что Шмелёв «Неупиваемой Чашей», по пафосу чуждой времени, защищался от кошмара реальности[3]. На самом деле Шмелёв закономерно обратился к такой теме в послереволюционном творчестве.

Шмелёв не принял Октябрьскую революцию. Возможно, размышляя о причинах возникновения послереволюционной вседозволенности, писатель показал, что корни атеизма и чудовищного революционного насилия 1918 г. уходили в века крепостнического гнета. Во время Октября получили развитие худшие стороны русской души, которыми Шмелёв считал жестокость, страстность, чреватую развращённостью, пьянство. Данным качествам противостояли, по мнению писателя, лучшие свойства русского национального характера: глубокая вера в Бога, жертвенная любовь к людям, чувство радости бытия, стремление к воле. Кстати, многовековое стремление крепостных русских крестьян к воле часто получало во время революции уродливое развитие. Такому диалектичному взгляду на русский национальный тип автора-интеллигента, отлично знавшего народную среду и сочувствовавшего её проблемам и бедам, в «Неупиваемой Чаше» противопоставлен иной подход интеллигентов-дачников из Ляпунова и заезжих художников, не знающих русского народа, но осуждающих его за «темноту». Носители данной точки зрения изображены автором обобщенно-иронически. По мнению Шмелёва и Замятина – автора «Знамения», нельзя считать темнотой народную религиозность и веру в чудо. Резкое прерывание национальной духовной традиции, предпринятое большевиками, неконструктивно. Поэтому заезжим интеллигентам в «Неупиваемой Чаше» противопоставлен образ главного героя повести крепостного художника Ильи Шаронова, интеллигента, вышедшего из народа и сохранившего с ним кровную связь. Этот герой окружен горячим авторским сочувствием, и его образ создан преимущественно с помощью художественных средств агиографии, дополненных описанием одного из типов византийской и русской иконописи.

«Память» о жанре жития ощутима и в повествовании о подвижнической жизни Ильи, и в рассказе о его барыне Анастасии Ляпуновой, которая «святой жизни была». Религиозность, целомудрие, доброта и внутренняя стойкость Ильи, его тесная связь с крестьянством раскрываются с помощью присущих сюжетам житий канонических описаний молитв, борьбы героя-подвижника с искушениями и соблазнами, духовного делания в монастыре, видений и вещих снов, посланных свыше.

Служа старому развращенному барину-тирану Ляпунову по прозвищу Жеребец, Илья по его приказаниям делал «разные непотребства», чего сильно стыдился и из-за чего скорбел. За утешением Илюша отправился в Высоко-Владычний монастырь, где долго молился иконе Богородицы молитвой: «Защити-оборони, Пречистая!» Молитва возымела чудесное действие: жестокий барин в отсутствие Илюши погиб. «И всю свою недолгую жизнь говорил Илья в тягостную минуту старухину молитву» (1, 385).

Новым этапом в духовно-нравственном развитии Ильи, как и в духовном делании святых подвижников, становится его пребывание в монастыре. С детства у Ильи «лежало сердце <...> к монастырской жизни: тишина манила» (1, 387). Поэтому юноша возрадовался, когда молодой барин Сергей Дмитриевич отпустил его вместе с отцом в монастырь расписывать собор. Именно там во время молитвы Илья «увидал белое видение, как мыльная пена или крутящаяся вода на мельнице. Один миг было ему это видение, но узрел он будто глядевшие на него глаза <...> С этого утра положил Илья на сердце своем – служить Богу. Только не разумел – как» (1, 391).

Вернувшись в Ляпуново, Илья продолжал вести целомудренный образ жизни: никогда не пил вина и, подобно святым подвижникам, преодолевал искушения плоти. Так, притязания цыганки Зойки, любовницы молодого барина Ляпунова, юноша воспринял как искушения и победил их молитвой (1, 394, 395).

Следующий важный этап в духовном развитии праведного героя – чтение Псалтыря и подвижническая жизнь, которую вместе с ним попытался вести беспутный и мечущийся барин. Этот недолгий период завершается, когда Илью, «русского гения из рабов», посылают учиться живописи за границу. В главах, где об этом повествуется, житийное жанровое содержание переплетается с проблематикой нравственно-философской повести о крепостном художнике, а условные способы обобщения дополняются художественными средствами классического реализма, в частности, психологизмом. Шмелёв поднимает проблемы феноменологии и назначения искусства, соотношения в нем религиозного и светского начал, границ свободы.

Учась живописи в Италии, герой, оставшийся таким же целомудренным и кротким, понимает, что служение Богу означает и служение своему народу. Однако второй русский Рублев с большим трудом преодолевает искушение остаться за границей, где ему обещают создать исключительно выгодные условия для творческого развития. Сомнения героя близки и самому писателю, всерьез

рассматривавшему для себя возможность эмиграции. Как и для крепостного Ильи, для Шмелёва в 1918 году творчество на чужбине связано с волей, на родине – с несвободой. Существенно, что решение вернуться на родину было ниспослано герою свыше, в вещем сне и словах молитвы, услышанных им перед фреской с изображением Богоматери. В этом также ощутимо житийное жанровое содержание.

Глубокая искренняя вера героя обусловила религиозную природу его творчества. Вернувшись на родину, Илья расписал церковь в своем селе и монастырь, создал богородичную икону «Неупиваемая Чаша». И даже работая над светским портретом своей барыни Анастасии, влюбленный в нее и страдающий от безысходности своего чувства художник воплощал в портрете духовный идеал: «Тысячи глаз видел он на полотнах по галереям, любовно взятых у жизни, но таких не было ни у одной Мадонны. Необъятность видел Илья в темнеющей глубине их, – необъятность святого света» (1, 425). «Но что замечательно: святость – как экстракт из земной красоты, любви и страдания»[4], – точно охарактеризовал Солженицын суть творчества Ильи Шаронова.

Религиозность героя помогала ему выйти из внутренних кризисов, которые он испытывал, даже получив вольную. Это видно, в частности, в эпизоде, когда Илье явилось второе видение: вновь полыхали «зарницы Бога, небывающие глаза – в полнеба» (1, 426). Герой опять обрел потерянную радость творчества и осознание того, что он не напрасно вернулся в Россию.

В соответствии с житийным каноном Шмелёв повествует о той благодати, которая нисходила на верующих после преждевременной смерти художника-праведника – об исцелениях убогих и страдавших «пьяным недугом» с помощью чудотворной иконы, завещанной Ильей Шароновым монастырю. Сюжет повести свидетельствует: Шмелёв верил, что искренняя религиозная вера может творить чудеса. В этом, как и в высокохудожественном описании богородичной иконы, сходство «Неупиваемой Чаши» Шмелёва с рассказом Замятина «Знамение» (1918).

Оба прозаика описали в своих произведениях один и тот же иконографический тип, основанный на изображении Богородицы в позе Оранты с поднятыми для моления согнутыми в локтях руками.

Созданный шмелёвским художником образ напоминает икону «Живоносный источник», на которой Богородица изображалась по пояс в фиале (чаше с фонтаном) без Младенца (церковь св. Архангелов в Леснове, Македония, 1347–1348) или с Младенцем (фреска

монастыря св. Павла на Афоне, 1423, русская икона 1675). Известна также Влахернская мраморная икона Богоматери, из ладоней которой текла святая вода[5].

В чуде, описанном Шмелёвым, также немалую роль играет святая вода. В трапезной палате, где находилась икона Неупиваемая Чаша, был отслужен молебен с водосвятием, после чего страдавший болезнью ног Мартын взял святой воды в склянку, растирал их целебной водой и исцелился. После этого по молитвам перед иконой исцелились многие верующие.

Однако перед тем как перенести икону в главный собор, повелели ученому живописцу, «до лика не прикасаясь, изобразить Младенца, в Чаше стоящего: будет сия икона по ликописному списку – Знамение» (1, 433). Этот новый образ совпадает с иконографией, возникшей в середине XI в. – Богоматери Оранты с медальоном на груди с изображением Эммануила. К данной иконографии относится и знаменитая новгородская икона Богородицы, укрепленная в 1169 г. на городской стене и оборонившая город от войск противника. В XV в. этот иконографический тип стали называть «Богоматерь Знамение», то есть «чудо», «знак», «предзнаменование».

Требование чуда героем, жаждущим уверовать в Бога, – смысловая доминанта замятинского рассказа «Знамение». Причем икона, которой страстно молился монах Селиверст, названа «Ширшая небес» – одним из названий иконографического типа «Богоматерь Знамение».

В «Знамении» также есть структурные моменты жития – уход героя «из образованных» в монастырь, строгое соблюдение им поста и следование Божьим заповедям, явленное ему божественное знамение. Подобно создателям агиографии, автор «Знамения» допускает возможность в жизни чуда и ставит в произведении проблемы веры и безверия, диалектики взаимоотношений паствы и пастыря, духовных ресурсов русского народа. Эти вопросы необходимо было заново осмыслить после Октябрьских событий.

Основа внутреннего сюжета «Знамения» – духовные искания русского интеллигента – недавно появившегося в обители брата Селиверста. Мучимый безверием, Селиверст, чтобы поверить в Бога, знамения молил и даже требовал; по мнению старцев, он вёл себя вызывающе. Но именно такой герой и мог стать народным пастырем.

Замятинский Селиверст в начале рассказа не имеет веры, но вера все же рождается в его душе. Происходит это во время пожара в пустыни благодаря связи, возникшей между душами богомольцев и Селиверста: «Последний раз оглянулся Селиверст: обступили кругом

глаза. Зачерпнул оттуда – из глаз, неистовая волна хлестнула снизу, от сердца – к рукам. В страшной тишине, всего себя стиснув, сотрясаясь от нестерпимой силы, Селиверст медленно поднял икону над огнём вверх, и потом – вниз, влево и вправо»[6]. Сила Селиверста – явление духовного мира героя, и в то же время она материальна, так как благодаря ей удается потушить пожар. При этом Замятин показывает, что незаурядный человек хоть и пользуется поддержкой масс, все же возвышается над ними полнотой богообщения.

Замятин, как и Шмелёв, полон веры в духовную мощь, или энергию русского народа, «заряжающего» ею того, кто достоин, по мнению народному, стать его пастырем или святым подвижником. Поэтому по-своему оптимистичен конец «Знамения», связанный с творимой на глазах у читателей легендой, основанием для которой является совершенное чудо. После чудесного знамения, дарованного Селиверсту свыше, он погибает мученической смертью, а его душа погружается в воды озера у пустыни, в невидимый Китеж, город праведников[7]. С нею вместе туда уходит и душа «прозорливого старца Арсюши», собиравшегося накануне в «Ерусалим», но не земной, а Небесный, символизирующий здесь рай.

В трактовке чуда в «Знамении» видно противоречивое отношение автора рассказа к метафизической реальности. И все же приятие мученической кончины и духовное восхождение в Небесный Иерусалим сближают Селиверста не с атеистом Замятиным, а с верующим Шмелёвым. Жажда веры или ее наличие – пункт наибольших расхождений этих прозаиков. Поэтика двух произведений также достаточно различна: у Шмелёва синтез неореалистической условности (агиографии) и классического реализма, у Замятина – неореалистическое мифотворчество в духе древнерусских патериков.

Несмотря на эти расхождения, Шмелёв и Замятин создали образы искренне верующих героев-праведников, способных принести себя в жертву ради служения своему делу либо укрепления в вере. Оба писателя в эпоху революционных кровавых смут подчеркивали: женственная «душа России» находится под покровом Богоматери, отказ от которого чреват трагедией для русского народа.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *О тьме и просветлении*. С. 139.

[2] *Солженицын А.И.* Иван Шмелёв и его «Солнце мёртвых»: Из «Литературной коллекции» // Новый мир. 1998. № 7. С. 185–186.

[3] *Солнцева Н.М.* Иван Сергеевич Шмелёв: Аспекты творчества. М., 2006. С. 51.

[4] *Солженицын А.И.* Указ. соч. С. 185–186.

[5] Об этом см.: *Квливидзе Н.В.* Литургическое почитание Богородицы // Православная энциклопедия. М., 2002. Т. 5. С. 501–504; *Смирнова Э.С.* Новгородская икона «Богоматерь Знамение»: некоторые вопросы богородичной иконографии XII века // Древнерусское искусство. СПб., 1995. С. 288–309. Выпуск: Балканы, Русь.

[6] *Замятин Е.И.* Собрание сочинений: В 4 т. М., 1929. Т. 2. С. 211.

[7] В связи с этим польская исследовательница А. Гилднер подчеркивает, что замятинские описания церквей и монастырей основаны на связи с природой и фольклором (об этом см.: *Гилднер А.* Sacrum или profanum? Несколько замечаний о «святом» у Е. Замятина // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Тамбов, 2004. Кн. 12. С. 33–47).

Попова Л.Н.
(Симферополь)

ПРОТОТИПЫ «СОЛНЦА МЁРТВЫХ»: ДЬЯКОН НИКАНДР САКУН И НАСТОЯТЕЛЬ о. ПЕТР СЕРБИНОВ

Философ И.А. Ильин многократно цитирует текст рассказа «Свет разума» в книге «О тьме и просветлении» и сравнивает алуштинского дьякона с любимыми героями Шмелёва: с Горкиным («Богомолье», «Лето Господне») и няней Дарьей Синицыной (роман «Няня из Москвы»).

Алуштинский дьякон – герой не только повести «Солнце мёртвых», но и нескольких рассказов Крымского цикла. В художественном повествовании Шмелёв явно симпатизирует ему: «Весной пойду на степь к мужикам, с семейством. Хоть за дьякона, хоть за всякого! А берите. Не примут – пойдём по Руси великой, во испытание. Ничего мне не страшно: земля родная, народ русский. Есть и разбойники, а народ ничего, хороший, все мы жители на земле от хлебушка да от Господа Бога...» (1, 605).

В рассказе «Свет разума» он является главным героем. Вот каков его портрет: «Он всё такой же: ясный, смешливый даже. Курносый, и глаз прищурен, – словно чихнуть собирается. Мужицкий совсем дьякон. Лицо корявое, вынуто в щеках резко, стесано топором углами,

черняво, темно, с узким высоким лбом, – самое дьяконское, духовное <…> Дьякон смазывает себя по носу – снизу вверх – и усмешливо щурит глаза. Нет, он не унывает. У него семеро, но он и ограбленную попадью принял с тремя ребятами, сбился дюжиной в двух каморках, чего-то варит» (2, 77–78).

После того, как отца Алексея «бесы в Ялту стащили», главный герой рассказа стал один служить в церкви Федора Стратилата, что находится в центре Алушты, на городском холме: «Приду в храм, облекусь и пою. Свечей нет. Проповедь говорил по теме – "и свет во тьме светит, и тьма его не объя!"» (2, 77). «Отца Алексея другой месяц в Ялте томят, чуть не расстреляли. Ну, я за него бремя принял. Ничего не страшусь. Что страх человеческий! Душу не расстреляешь!» (2, 83).

Поиски алуштинского дьякона привели автора этой статьи в школу Тихомировых, где можно его увидеть на фотографиях учащихся и преподавателей 1913 и 1914–1915 гг. Это – Никандр Сакун, которого помнят еще многие старожилы Алушты: учащийся Тихомировской школы Г.П. Сергеев (1910 г. рождения), у которого дьякон вел Закон Божий; Г.А. Захарова (урожд. Косьмина; 1913 г. рождения), которой он запомнился как очень веселый, свойский, отзывчивый человек. Кстати, он крестил ее вместе с алуштинским протоиереем Петром Сербиновым, описанным в рассказе «Свет разума» под именем о. Алексея. Этот рассказ был написан в 1927 г., и Шмелёв, видимо, опасался за жизнь священника, назвав его вымышленным именем.

В клировой ведомости за 1921 г. о единственной в Алуште церкви святого Фёдора Стратилата сказано: «В 1920 году расширена пристройкой алтарной части с ризницей и пономарней, новым престолом и вновь освящена архиепископом Димитрием 6 сентября 1920 года на добровольные пожертвования, собранные протоиереем Сербиновым». Стоит напомнить, что советская власть в Крыму была установлена только в ноябре 1920 г.; так что речь идет именно об отце Петре Сербинове. В повести «Солнце мёртвых», где лихой рыбак Пашка жалуется: «Попа нашего два раза забирали, в Ялты возили! Уж мы ручательство подавали! Нельзя без попа нам, в море ходим!» (1, 587), – речь тоже идет о нем.

С приходом советской власти судьба отца Петра сложилась трагично. Его четыре раза арестовывали и четыре раза освобождали, так как местное население из греков, татар, караимов и русских поочерёдно давали за него ручательство. В 1928 г. его арестовали, осудили как «антисоветский элемент, будирующий религиозную массу

против советской власти», и сослали в село Середина-Буда, Глуховского округа, Черниговской области.

Письмо Петра Сербинова из ссылки в ОГПУ от 10 июня 1930 г. – последний крик о помощи. Он просит пересмотреть его дело с тем, чтобы или дать полное освобождение, или же разрешить, в случае невозможности жить в Крыму, свободное жительство там, где «я найду более подходящим для моего здоровья... Какой из меня активный деятель против существующего порядка вещей? Идите и посмотрите на эту развалину!»[1] Но это письмо оставлено без внимания...

Можно только предположить, что 60-летний священник умер от голода и болезней. Неизвестно, остался ли кто-нибудь в живых из его семьи... Из материалов Крымского архива удалось узнать, что жену его звали Зинаида Вячеславна (1875 г. рождения), что у них было двое детей: дочь Мария (1895 г. рождения), которая обучалась в Таврическом епархиальном училище, и сын Иоанн (1897 г. рождения); он учился в Симферопольском духовном училище.

Трагична была и судьба дьякона. Родился Никандр Васильевич Сакун 23 марта 1878 г. в селе Печенеги Харьковской губернии. В 1893 г. окончил курс двухклассного училища при Харьковском Архиерейском доме; затем окончил курсы при Московском Покровском монастыре и в 1903 г. выдержал экзамены на звание священнослужителя.

В 1908 г. он выдержал экзамены на звание псаломщика при Симферопольском Духовном училище и был назначен псаломщиком в Феодоро-Стратилатовскую церковь в Алушту; в 1909 г. был возведён в сан дьякона при той же церкви. Кроме того, дьякон Никандр Сакун окончил Законоучительские курсы при Таврической Духовной семинарии и занимал должность законоучителя в алуштинских школах, которых было несколько: Алуштинское городское училище им. Д.И. Тихомирова; Кучук-Узеньское Земское училище; Алуштинское церковно-приходское училище. С 1914 по 1919 гг. он занимал должность учителя пения в Алуштинском Высшем начальном училище.

Никандр Васильевич был женат на Матроне Георгиевне (1885 г. рождения), имел троих сыновей: Серафима (1904 г. рождения), Петра (1906 г. рождения) и Евгения (1912 г. рождения). Все они в 1921 г. обучались в Алуштинской городской гимназии.

О том, что пришлось претерпеть настоятелю нашей церкви Петру Сербинову и дьякону Сакуну после установления советской власти, и повествует рассказ Шмелёва «Свет разума». Вот как описывает

Шмелёв праздник Крещения в Алуште в голодном 1922 г. от лица все того же дьякона: «Как и в прежние годы, шествуем на Иордань крестным ходом, с "Царю Небесный", в преднесении хоругвей. А у нас, как вы знаете, есть обычаи. Когда погружаем крест в море, некоторые бросаются с мола и плывут. Одни кидают деревянные кресты, а плывущие ловят и плывут с ними к берегу, во славу Креста Господня! И которые приплывут – тем всегда от публики бывало приношение.

Температура в воде – до нуля, а в это Крещение на берегу было до семи градусов мороза. А народ-то сильно отощал, до берега-то саженей двадцать! Собрали призы: пять бутылок вина, пять пакетов листового табаку, два фунта муки и курицу – двенадцать призов… Вы знаете нашу пристань. Слева – ресторанчик на сваях. Запели "Спаси, Господи, люди Твоя", иеромонах спустился с пристани по лесенке Крест в море погружать, и все на колени пали. И как в третий раз погрузили Крест – забухали с пристани за крестами человек тридцать! Крик, гам. Подбадривают, визжат, заклинают, умоляют! На лодках рыбаки стерегут, помощь подают – которые утопать стали с ледяной воды, от слабосилия!

Народ "Спаси, Господи, люди Твоя" поёт всеми голосами, иеромонах на все стороны Крестом Господним – и на горы, и на море, и я кистию окропляю... А там – екстаз! Уж не для приза или молодечества, а веру укрепить!

И доказали! Восемнадцать человек враз приплыли с крестами, семеро без крестов, но со знамением на челе радостным, остальных на лодке подобрали без чувств. Ни один не утоп! Всех на камне сетями накрыли, вина притащили... Праздник Праздников получился! И всем народом – "Спаси, Господи" – ко храму двинулись» (2, 86–87).

Об алуштинском дьяконе Никандре С.Н. Сергеев-Ценский писал в рассказе «Маяк в тумане»: «…Дьякон давно уже махнул на всё рукою и шил на продажу мишек из бежевого кретона <…> По склонности к некоторому озорству и насмешливости своей натуры он придавал мишкам весьма плутоватый вид, а так как ценой на них не дорожился, то шли они довольно бойко, и не только местные гречата, даже и гораздо более косные татарчата увлекались мишками дьяконского изделия»[2].

В 1928 г. церковь закрыли, о. Петра Сербинова сослали, дьякон уехал в деревню Марфовку, Маяк-Салынского района (ныне Ленинского), а с 14 октября 1936 г. стал служить в Феодосии вторым священником в греческой Введенской церкви. 13 июля 1937 г. Сакун был арестован. Он обвинялся в том, что вёл «контрреволюционную

пропаганду среди населения и является участником контрреволюционной церковной группы». 19 февраля 1938 г. был приговорён к расстрелу.

Трагически сложилась судьба сыновей дьякона Никандра. В 1928 г. умер от голода любимый сын Петечка; он похоронен на старом кладбище в Алуште (пос. Мирный). Сохранилась фотография, на которой в безутешном горе мать, Матрона Георгиевна, у могилы сына (могила сохранилась). Младший сын, Евгений, был расстрелян немцами в Симферополе вместе с женой, еврейкой по национальности. Он добровольно разделил участь жены, хотя не подлежал расстрелу.

О старшем сыне Серафиме долгое время ничего не было известно, считалось, что он погиб на фронте. Но вот неожиданно, после выхода в свет моей книги «Шмелёв в Алуште» (2000 г.), в феврале 2004 г. из редакции газеты «Алуштинский вестник» раздался телефонный звонок: «С вами хочет связаться семья Серафима Никадровича Сакуна. Письмо пришло по Интернет-почте».

А вскоре я получила письмо от внука Никандра Сакуна. Вот выдержки из него: «Пишет Вам Дмитрий Серафимович, сын Серафима и внук Никандра Сакуна... Со слов моей мамы, Надеждиной Лидии Васильевны, папа знал, что арестовали его отца, но, разумеется, не знал его дальнейшую судьбу. "Мне бы батю найти!" – часто говаривал он. Отец на войне не был. Он был смертельно больным человеком, но достаточно крупным специалистом. Его эвакуировали из Москвы в Новосибирск, где он и встретил мою маму, Лидию Надеждину в 1942 году. В Новосибирске он и умер, не дождавшись 3-х недель до моего рождения. Это было 60 лет назад, 24 июня 1944 года.

Болел он нефритом, в ту пору болезнь неизлечимая.

Так он и не увидел меня, но знал, что будет мальчик, и сам выбрал мне имя. Он знал, что умрёт, но относился к этому очень спокойно...

За ним была постоянная слежка: напротив перед домом, где он жил, всегда стоял человек или даже машина (а машины в ту пору были редкостью). Приходили по ночам, увозили на допросы, но утром отпускали и снова не спускали глаз. Не спускали до самой могилы! В Новосибирске спецмашина следовала до самого кладбища!

Новосибирская железная дорога заплатила маме некоторую сумму денег, дали ей бесплатный билет до Москвы. По дороге, не доезжая до Москвы, я и родился...

Папа рассказывал маме и о своей семье. О своём отце, священнике в православной греческой (?) церкви в Алуште, говорил, что по национальности он – грек. Мама видела в паспорте отца запись.

Рассказывал о своём брате, умершем от голода... О судьбе второго брата он, видимо, ещё не знал.

Я ношу фамилию мамы, брак с отцом не был зарегистрирован. В 1944 году ему было, скорее всего, 40 лет.

Удивительным для меня всегда то, что все мои родственники были служителями православной церкви. Мой другой дедушка – Надеждин Василий Петрович и бабушка Стародубская Глафира Михайловна – дети священников. И сам дедушка готовил себя к этой роли, но революция сорвала эти намерения»[3].

Остаётся добавить, что сам Дмитрий Серафимович Надеждин живёт в Москве, он кандидат биологических наук. У него двое детей: дочь Наталья, детский врач, и сын Кирилл, предприниматель. А его маме, Лидии Васильевне Надеждиной, уже 86 лет.

В октябре 2004 г. Д.С. Сакун приезжал в Алушту на конференцию, которая проходила в краеведческом музее, и выступал с докладом «Мой дед – дьякон Никандр Сакун».

Так была раскрыта страничка ещё одной судьбы, ещё одной семьи... Возможно, откликнется кто-нибудь из семьи священника Петра Ивановича Сербинова...

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Об этом см.: *Филимонов С.Б.* Тайна Крымских застенков. Симферополь. 2003.

[2] *Сергеев-Ценский С.Н.* Собр.соч.: В 20 т. М., 1967. Т. 3. С. 429.

[3] Письмо хранится в личном архиве Л.Н. Поповой.

Макарова Л.А.
(Москва)

ИЗОБРАЖЕНИЕ ВНУТРЕННИХ ПРОТИВОРЕЧИЙ ЛИЧНОСТИ В ПОВЕСТИ И.С. ШМЕЛЁВА «ИВАН КУЗЬМИЧ»

Иван Сергеевич Шмелёв вырос и сформировался как личность в лоне православия, в атмосфере благочестия. В письме к Ильину в 1947 г. он писал о себе и своей семье: «Посты – ох – блюли! И я любил – как п о д в и г. Всё церковное любил – привык. *Всегда* – всенощ<ная>, обедня, говенье – увлекат<ельный> подвиг. До "праздничности"»[2]. В юности писатель уклонился с этого пути, потом вернулся на него и навсегда стал верным сыном Церкви и Родины.

Отхождение от веры было временным, а идеалы христианской жизни прочно вошли в сердце и если не в сознание, то в подсознание Шмелёва. Это не могло не проявиться уже и в ранних его рассказах и повестях. Во многих доэмигрантских произведениях Шмелёва встречаются христианские мотивы и символы, присутствует художественное освещение чувств и раздумий верующих.

В повести «Иван Кузьмич» (1906) многогранно отразилась тема «распада», разрушения традиций и уклада национального быта России. О периоде 1905–1907 гг. русский философ С.Л. Франк писал: «В ту эпоху преобладающее большинство русских людей из состава так называемой "интеллигенции" жило одной верой, имело один "смысл жизни"; эту веру лучше всего определить как веру в революцию. Русский народ – так чувствовали мы – страдает и гибнет под гнетом устаревшей, выродившейся, злой, эгоистичной, произвольной власти. Министры, губернаторы, полиция – в конечном итоге система самодержавной власти во главе с царем – повинны во всех бедствиях русской жизни: в народной нищете, в народном невежестве, в отсталости русской культуры, во всех совершаемых преступлениях»[1].

В центре внимания Шмелёва в повести «Иван Кузьмич» оказываются душевные томления главного героя, переживания, связанные с переменами в устройстве государства после революции 1905 г. Трезвый ум делового человека старался разобраться во всем, выяснить причины событий, доискаться до самой сути – здесь характерная черта шмелёвских героев.

Свою жизнь Иван Кузьмич Громов выстраивал согласно церковным канонам: творил милостыню, говел в посты, молился; вспоминая прошедший день на вечерней молитве, каялся в содеянных прегрешениях, посещал монастыри, читал Писание, каждое воскресенье и в праздники бывал на службе, исповедовался и причащался. Перед нами образ верующего христианина. Перечисляя добрые дела Ивана Кузьмича, автор подчеркивает действенность веры своего героя, к которому применима формула «по плодам их узнаете их»: «Иконостас вызолотил; пять тысяч на колокол преп. Серафиму подписал; приют для сирот устроил; на голодающих генерал-губернатору десять тысяч в собственные руки передал и удостоился благодарности; да еще пять вагонов муки "от неизвестного" отправил…» {2, 561}. Ивана Кузьмича тревожит вопрос: за что же на его долю выпадают такие испытания?

Человек сильный по натуре, крепко стоявший на ногах, много лет занимавшийся торговлей, живущий по определённому укладу, Иван

Кузьмич Громов вдруг начинает понимать, что всему когда-то приходит конец. Он почувствовал в себе шатание, недоумение, тревогу, понял, что есть только одно, что не подвержено внешним влияниям, – мир небесный, где царит правда и справедливость: «…Этот несказанный мир золотого света, ярких красок, ангельских звуков, шелеста крыльев херувимов и серафимов и тихих молитвенных гласов – мир этот тянул его к себе, как неизбежное и должное» (II, 44). Вот единственная, но прочная надежда и утешение, которые остались в жизни Ивана Кузьмича. Этого никто не сможет у него отнять.

Иконы в повести не только «предсказывают» приближающиеся грозные перемены, но и олицетворяют незыблемость прошлой жизни и – в большей степени – жизни небесной, надмирной: «Два кивота со старыми образами плотно стояли в углах у окон. Широкие, черные, пропитанные тяжким запахом регальнаго масла и кипариса, кивоты эти были еще при дедушке самого Кузьмы Иваныча» (II, 18-19). Подробное описание кивотов свидетельствует о важности икон для Ивана Кузьмича: они являются частью жизни его самого и рода Громовых. Кованые ризы, широкие, черные кивоты – всё наталкивает на мысль об устойчивости святынь, их прочности.

Шмелёв показал борьбу и душевное смятение человека, воспринимающего разрушение устоев как «конец», о котором сказано в Писании. Успокаивает Ивана Кузьмича только мысль о том, что из любой сложившейся в стране ситуации есть выход: «Ежели отымут у него всё? Ну, тогда… тогда он уйдет в монастырь, и ему сделалось весело даже, когда он вспомнил, что не один он уйдет, а с Никитушкой. Наденут котомочки и пойдут…» (II, 23). Заметим, что выход из сложившейся ситуации герой видит в монастырском служении. Он всерьёз озабочен, примеряя на себя жизнь в обители, обдумывая, как распорядиться имуществом, куда деть иконы, дорогие ему памятью о давно умерших родственниках. По описаниям можно понять, что монастырь, куда намерены уйти дядя с племянником, – Валаамский: «воды глубокие, скиты неописуемые», леса, скит Александра Свирского. Здесь проявляется особое отношение к этой обители самого Шмелёва.

Масштабность произошедшего переворота сказывается на духовной жизни главного героя. Автор пристально следит за душевным состоянием и духовными побуждениями Громова. Находясь в страхе, а иногда в тоске из-за того, что всё вокруг рушится, ни в чём нет порядка, Иван Кузьмич просит у Бога не разрешения ситуации, а прощения прегрешений: «Вспомнил об одолевающем его, за последнее

время смутном страхе и душевном томлении, о мятущейся жизни. – "Господи! наставь мя! научи мя идти путем Твоим!". Взгляд его упал на венчальные свечи, и стало грустно. А в голове стояло: "Скоро придет *она*, и надо дать ответ за всё"» (II, 19).

Образ Никитушки, племянника Ивана Кузьмича, является в повести как бы лакмусовой бумагой: его реакция на революционные события определяет настроение читателя. Автор называет этого героя не иначе, как «Никитушка», описывает с жалостью его бледное лицо, светлые волосы, «тощее тельце». В описаниях прослеживается явная симпатия: «Никитушка говорил певучим голоском <…> Ясные глаза его смотрели доверчиво, отражая чистый душевный мир больного человека» (II, 17). В первой же фразе, с которой племянник появляется в доме Ивана Кузьмича, звучит упоминание о «напрасной смерти». Только что вернувшийся из очередного странствия по монастырям Никитушка привез святыни: образки, ладанки, камушки, пузырёчки и «орешек… от напрасной смерти». Как человек светлый и чистый, особо отмеченный Богом, Никитушка предчувствует свою насильственную смерть. Опасения не были напрасными: сначала его жестоко избили, а затем и убили. Интересно, что и дядя предчувствует смерть племянника, замечает, как иконы меняются во время начавшейся грозы, как бы предсказывая гибель Никитушки: «Все образа серебрились светом холодного утра; гасли золотые блики на ризах; пунцовые тоны лампад темнели; чёрные лики глубже уходили в золоченые венчики, прятались… Звенели стекла. Нагретый воздух спальни колебал умиравшие язычки лампад» (II, 40).

Действия «новой власти» (как называет этих людей сам Никитушка) по отношению к доверчивому, безобидному, больному человеку сразу настраивают читателя против неё. Рассказывает Никитушка о том, как его избили, в сказовой, житийной манере, как будто читает апокалипсис: «И вошли они… великое множество. На боку мечи, и оружие всякое, и знаки… За ворот меня взяли… сумочку мою… всё повыкинули… иконки… водичку… ли… ли… сточки порвали <…> А они палкой… по спине, дяденька… да чёрным словом всё… да по голове, и ушли…» (II, 17). Наивный, детский рассказ «Божьего человека» вызывает сострадание к нему и негодование в адрес его мучителей, подчеркивая их неправедность.

Когда начинаются народные волнения, Иван Кузьмич поначалу поддается мимолетному искушению: его привлекает новизна, свежесть мыслей, скользящая в речах выступающих, но более мощно заявляет о себе всё же отталкивающая сила. Слова, содержащие призыв восстать

против «поработителей», лозунги имели и некий христианский подтекст: ничего плохого в том, чтобы помочь простому народу, облегчить его жизнь, конечно, не было. Митингующие призывали: «Но кто же за вас? – кричал человек с помоста. – Не церковь ли с попами и колоколами?.. Нет! Она кричит вам: "В поте лица работайте!" <...> Глядите на эти храмы, дворцы, дороги! Смотрите на этих господ, несущихся в экипажах! <...> Ведь вы всё это дали им!.. ведь везде были ваши руки!!!» (II, 37). Иван Кузьмич сначала улавливал в этих речах, как ему казалось, правду, тем более что он, как истинно верующий христианин, привык помогать людям, сочувствовать им, давать милостыню: «В охватившем его вихре новых ощущений и, пожалуй, страха он растерялся, не знал, что же ему теперь делать... Да, правда. Всё – правда... Ну, и что же?.. Она здесь. Он знает её, чует... Но что же дальше-то? И он не знал. Пот градом катился с него, билось сердце...» (II, 37). Говорили, что нужно помочь бедным, но никто не говорил о том, как это сделать.

Волна ложного воодушевления проходит, возвращается трезвое понимание реальности. Шмелёв здесь показывает не такого человека, у которого были мимолетные порывы встать на сторону «новых властей», а он, оказавшись человеком закостенелым в своих мнениях, «устаревшим», не в состоянии этого сделать, наоборот, автор описывает ситуацию, когда герой, пройдя через временное помутнение помыслов, возвращается к единственно верному для него убеждению: правда только в Боге.

А.П. Черников размышляет: «Показывая перерождение своего героя, Шмелёв вовсе не теряет при этом чувства художественной меры: человек с "устоями", укоренённый в привычном укладе жизни, Иван Кузьмич растерялся в охватившем его вихре новых ощущений, и интуитивно обретенная правда вытесняется затем чувством растерянности и страха»[3]. Думается, что не совсем точно в данном случае слово «перерождение». Автор не представил «перерождения» героя, а лишь показал его колебания и сомнения в достижении земного благоденствия.

В толпе Громова толкнул «рябой парень, мясник по виду». Образ этого парня-мясника кажется символичным и отражает авторское отношение к революционерам, рубившим, разрушавшим всё на своем пути. В одном из писем к О.А. Бредиус-Субботиной Шмелёв признавался, что с детства испытывал необъяснимый страх и неприятные чувства при виде мясника. Автор описывает непонятную, незнакомую силу, «поднявшую смуту и перевернувшую жизнь», как

силу тёмную, незаконно захватывающую власть: «Обыватели спешили забиться в тихий угол, уступить место иным, гражданам без имени и прав, стягивавшимся теперь с окраин, из затхлых и шумных фабричных предместий» (II, 34).

В финале повести, преодолев искушение пойти вслед за восставшей толпой, Иван Кузьмич делает для себя выводы, которые стали итогом многих душевных мук и духовной сосредоточенности. Сыграла свою роль здесь и смерть единственного племянника от рук революционеров. Повесть заканчивается следующими строками: «Иван Кузьмич оглядывался назад, – там была пустота. Старался прозреть вперед, – там были темь и страх. Почва ушла из-под ног, и всё разлетелось, как дым… Вечность – одна открывалась ему. Она звала его к себе, эта вечность, с её незыблемой, закрытой от всех правдой» (II, 45). Посеяв смуту в душе Ивана Кузьмича, революционеры не смогли пошатнуть веру этого человека, лишить его духовной опоры.

Повесть И.С. Шмелёва подтверждает, что задолго до 1917 г. писатель не только касался религиозной и церковной тематики, но и пытался осветить сложные процессы религиозного сознания своих героев. Последовательно и обстоятельно он показывал, что вопросы Бытия Божия всегда были в центре раздумий русских людей. Ситуация в целом не изменилась и после переворота: автор продолжил рассмотрение глубинных особенностей человеческой души, поведения, переживаний с позиции веры и неверия. Другой вопрос в том, что не всегда авторская позиция находится на поверхности, нередко она выражена имплицитно.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Франк С.Л.* Крушение кумиров // Русская идея: В кругу писателей и мыслителей Русского Зарубежья: В 2 т. М.: Искусство, 1994. Т. 1. С. 136.

[2] *Переписка двух Иванов: (1947–1950).* С. 108.

[3] *Черников.* С. 28.

Платонова О.А.
(Тверь)

ПОЭЗИЯ РУССКОГО ДЕТСТВА В ИЗОБРАЖЕНИИ И.С. ШМЕЛЁВА: ПРОДОЛЖЕНИЕ ТРАДИЦИИ

Традиционно-православный уклад жизни, исторически присущий русскому народу и получивший яркое воплощение в произведениях И.С. Шмелёва, особенно искусно представлен «детской» религиозной темой, художественно освоенной писателем во всей её жанровой, стилистической, автобиографической специфике. Изображение религиозного восприятия картины мира глазами ребёнка – героя повествования, с его младенчески-чистой, незамутнённой верой, – это подаренная читателю возможность заглянуть в мир детства и увидеть процесс становления личности в самых сокровенных – религиозных – его проявлениях. Особенную ценность такого рода творчества отметил И.А. Ильин. Он писал о том, что читатель воспринимает со страниц «Лета Господня» Шмелёва «православную Русь *сквозь искренность, чистоту и нежность младенчества»*, «*из сердечной глубины верующего ребенка*», осознавая тем самым, что здесь, как и в других произведениях Шмелёва, «дело идет не более и не менее, как о *человеческой судьбе, о жизни и смерти,* о последних основах и тайнах земного бытия, о *священных предметах*; и притом, что самое удивительное, не просто о судьбе описываемых персонажей (с которыми «что-то», «где-то», «когда-то» «случилось»), а *о собственной судьбе самого читателя,* необычайным образом настигнутого, захваченного и вовлеченного в какие-то события»[1].

Однако несмотря на исключительность литературного явления «Лета Господня», обращают на себя внимание образцы классической русской литературы родственной тематики, хотя и не являющие собой столь стройного романного единства, но все же сопоставимые по художественному воздействию эпизодов, хронологически предшествовавшие появлению шмелёвских шедевров. Вновь сошлемся здесь на мнение мыслителя И.А. Ильина. Он писал И.С. Шмелёву 30 мая 1948 г.: «…Вы создали такое, чего *не было еще* в русской литературе. <…> К этому приближался *мигами* С.Т. Аксаков. Этой атмосферой умел дышать чудесный Лесков; *изредка пытался так* улыбнуться Чехов… Но – и все»[2]. Таким образом, изображение Шмелёвым православного детства, воспетого им во всех подробностях переживаний «блаженствующего сердца»[3], отличается новизной

формы и замысла («не было еще…»), но имеет одновременно и некие аналоги в истории отечественной литературы.

Сосредоточим внимание на трёх произведениях, принадлежащих разным авторам, но объединенных темой религиозного переживания ребёнком одного и того же духовно значимого события – церковной исповеди. Рассмотрим художественно воссозданное детское восприятие исповеди в рассказе А.П. Чехова «На страстной неделе» (1887), в рассказе В.А. Никифорова-Волгина «Исповедь»[4] (1935) и в очерке И.С. Шмелёва «Говенье» (1938), вошедшем в роман «Лето Господне».

Время действия во всех трёх произведениях – страстная седмица Великого поста с её по-весеннему обновляющейся природой, с одной стороны, и глубоко личным переживанием человеком близящегося крестного Страдания Христова, с другой. Повествование от первого лица позволяет изнутри увидеть мир детства во всех особенностях детского мировосприятия. Начало рассказа Чехова «На страстной неделе» вводит читателя в атмосферу подготовки маленького героя Феди к ответственному шагу, серьезность которого он осознает, несмотря на девятилетний возраст:

«– Иди, уже звонят. Да смотри, не шали в церкви, а то Бог накажет.

Мать сует мне на расходы несколько медных монет… Я отлично знаю, что после исповеди мне не дадут ни есть, ни пить, а потому, прежде чем выйти из дому, насильно съедаю краюху белого хлеба, выпиваю два стакана воды»[5].

Подобный мотив сосредоточенного приготовления к исповеди – один из основных в главе «Говенье» у Шмелёва. А в экспозиции рассказа «Исповедь» Никифорова-Волгина, где «мир увиден глазами ребенка, приобщающегося к Православию»[6], повторяется ситуация родительского благословения ребёнка на самостоятельную духовную жизнь. Родственная повествовательная структура, схожесть мотивов и реалий действительности удивительным образом сближает произведения. При детальном сопоставлении текстов обнаруживается следование определённому принципу в изображении события. Герой-ребёнок, преодолевая искушения, приобщается к таинствам православной церкви, приобретает духовный опыт, живую веру. Этот сюжет находит выражение в комплексе взаимосвязанных мотивов, задействованных в трёх произведениях. Общим и важным для понимания сюжета является фон повествования. Ваня Шмелёв, автобиографический герой Ивана Шмелёва, в ожидании исповеди, когда «все говеют», отмечает: «И в детской у нас весна… Лавок ещё не

отпирали, улица светлая, ледок на лужах и пахнет совсем весной» (4, 258-261). Почти то же самое наблюдает и герой Чехова Федя по пути в храм Божий: «На улице совсем весна… В канавах, весело журча и пенясь, бежит грязная вода, в которой не брезгают купаться солнечные лучи»[7]. Обновление в природе не случайно затрагивает внимание мальчика: оно ассоциируется с обновлением, готовящимся произойти и в его душе.

Поэтическое восприятие природы героем рассказа Никифорова-Волгина Васей, также идущим в церковь, похоже на чеховское описание: «На улице звон, золотая от заходящего солнца размытая дорога, бегут снеговые звонкие ручейки, на деревьях сидят скворцы, по-весеннему гремят телеги, и далеко-далеко раздаются их дробные скачущие шумы»[8]. Элементы пейзажа имеют здесь, кажется, родственную связь: «солнечные лучи» одинаково благосклонно дарят свой «золотой» свет и «бегущей грязной воде», и «размытой дороге». Звучание «скачущих шумов» в тексте у Чехова развернуто во всем их соблазнительном для мальчишки содержании, и весенняя картина дополнена следующим: «Проезжает извозчик. Он чмокает, дергает вожжи и не видит, что на задке его пролетки повисли два уличных мальчика. Я хочу присоединиться к ним, но вспоминаю про исповедь, и мальчишки начинают казаться мне величайшими грешниками»[9]. Мотив весенних радостей, соединённых с детским озорством, оказывается, таким образом, «запрещённым» до поры, как бы «удерживаемым» до времени другим мотивом – долга перед своей совестью. Эта характерная особенность свойственна и сознанию Васи, в котором ощущение весны и радости совмещается с напоминанием дворника Давыда, звонко раскалывающего лед, о том, чтобы мальчик «не забыл сказать батюшке», что «прозывает» его, Давыда, «подметалой-мучеником».

Весеннее пробуждение природы и пробуждение детской души художественно связаны. Использование параллелизма в данном случае оправдано нераздельностью христианского мировосприятия, укорененным в сознании стереотипом, в соответствии с которым ожидание прихода весны традиционно соединялось с великопостным, покаянным настроением человека. Отсюда вытекает и мотив борьбы с грехом, преодоления искушений.

Одно из искушений, преодолеваемых героями – осуждение других мальчишек, таких же, как они сами. Через это проходит чеховский герой, когда в его душе «закипает злоба» и он «старается не глядеть» на Митьку – «…мальчика с оттопыренными ушами и маленькими,

очень злыми глазами», тоже пришедшего на исповедь. Слова «злой», «злоба», много раз мысленно произносятся как будто сами собой, и все люди («каких только я знаю») «представляются мелкими, глупыми, злыми». Мальчик успевает подраться с Митькой, потому что «вдруг вскипело чувство ненависти к этому разбойнику». Однако уже на следующий день, после исповеди, все меняется для него, участвующего в церковном таинстве Причастия с «душой ясной и чистой»: «В церковь я иду весело, смело, чувствуя, что я причастник… В церкви все дышит радостью, счастьем и весной; лица Богородицы и Иоанна Богослова не так печальны, как вчера, лица причастников озарены надеждой, и, кажется, всё прошлое предано забвению, всё прощено». Теперь герой наделяет всех вокруг себя только светлыми эпитетами: Митька – «одет по-праздничному», «вчерашняя дама кажется… прекрасной». «Ты сегодня красивый, – говорит он Митьке. – …Приходи ко мне на Пасху, будем в бабки играть»[10].

Через аналогичные испытания проходит герой «Исповеди» Вася. Перед исповедью его одолевают мстительные чувства, особенно к одному из приятелей, Урке: «…мне очень хочется подойти к нему и дать подзатыльника, но вспоминаю, что сегодня исповедь и драться грешно». Не дает покоя и Котька, дразнящий Васю «сапожными шпильками»: «Ах, с каким бы наслаждением я наклал бы ему по шее за сапожные шпильки!..». Но вот уже «гудят печально великопостные колокола», и герой откладывает задуманное: «Вот ужо… после исповеди я Котьке покажу! – думаю я, подходя к церкви». Но после исповеди читатель застает Васю совсем в другом настроении: «Я шел по церкви с сердцем ясным и легким, и чему-то улыбался»[11].

Преодолевает в себе глубокую неприязнь герой «Лета Господня». Накануне исповеди надо у всех прощения попросить, а значит, и у Гришки, известного «грубияна» и «охальника»: «А я перед ним, правда, очень согрешил: назло ему лопату расколол, заплевался и дураком обругал» (4, 263), – признается Ваня. А сразу после исповеди и причастия он испытывает новое состояние: «Причастники…Теперь и помирать не страшно, будто святые стали». И даже Гришка «стал совсем ласковый, приятный», «подарочек» Ване подарил (4, 266–267).

Итак, в трёх произведениях отчётливо выведен мотив испытания, одоления в себе злых чувств и дурных намерений, посещающих героя на пути к церковному порогу. Не менее серьёзным испытанием становится и само церковное таинство, ради которого ребёнок отказывает себе в своих детских удовольствиях. В передаче трепетности его восприятия и живого чувства покаяния перед аналоем

обнаруживается художественное единодушие авторов. Запечатлённые эпизоды свидетельствуют, может быть, о начальном освоении и Чеховым, и Никифоровым-Волгиным тех принципов художественного мастерства, того метода, который, применительно к творчеству Шмелёва, будет впоследствии назван «духовным реализмом»[12].

В рассказе «На страстной неделе» попытка изобразить духовное явление языковыми средствами показывает «невозможность формулирования в слове переживания предельных, пограничных ситуаций»[13], нередких, как убеждает Н.Ю. Грякалова, в произведениях Чехова. Душевное смятение Феди передано сценой, как бы требующей опустить занавес: «Под ногами ничего не чувствую, точно иду по воздуху... Подхожу к аналою, который выше меня... вспоминаю одиноких Богородицу и Иоанна Богослова, Распятие, свою мать, и мне хочется плакать, просить прощения»[14]. Ситуация повторяется и в рассказе «Исповедь» Никифорова-Волгина с Васей, стоящим перед Крестом и Евангелием: «В душу глядят строгие глаза батюшки в тёмных очках... И когда спросил он меня, "какие же у тебя грехи?", я после долгого молчания вдруг вспомнил тяжкий грех. ...У меня кривится рот, и хочется заплакать горькими покаянными слезами...»[15]. У Шмелёва подобное состояние испытывает Ваня, «забывший» свои грехи, с которыми шел: «...А у меня ноги не идут, и опять все грехи забыл... ничего не вижу, глаза застлало... едва вышептываю сквозь слёзы...» (4, 265).

Таким образом, повествование достигает кульминационного момента и получает затем разрешение в мотиве той необычайной радости, которая, словно в награду, снисходит на героя, утешая и окрыляя его, побуждая к дальнейшему самосовершенствованию. Во всех рассмотренных примерах уместно, с нашей точки зрения, говорить об изображении художественными средствами особого религиозного переживания, свойственного православному мироощущению и называемого «духовным радованием». «Как теперь легко, как радостно на душе! – восклицает Федя. – Грехов уже нет, я свят, я имею право идти в рай! Мне кажется, что от меня уже пахнет также, как от рясы...»[16]. С характерной для Шмелёва эмоциональностью описывается состояние Вани: «И правда, на душе у меня легко и свято... и мы опять стали говорить про рай, и у Горкина были слёзы на глазах <...> и какая это премудрость-радость – от чистого сердца поговеть!» (4, 266-267).

Эмоционально-психологическое и композиционное построение рассмотренных произведений, насыщенность родственным духовным

переживанием позволяют предположить, что созданы они с одинаковой степенью «участия сердца» и «художественной верности предмету»[17]. Рассказ Никифорова-Волгина, художника, соединившего в своей стилевой манере принцип по-чеховски краткого письма с экспрессивностью шмелёвского изложения, оканчивается на той же высокой ноте, что и шмелёвский рассказ об исповеди, и на той же мысли о всепрощении, что звучит в чеховском повествовании.

«Снился мне рай Господень. Херувимы поют. Цветочки смеются. И как будто мы сидим с Котькой на травке, играем наливными райскими яблочками и друг у друга просим прощения. – Ты прости меня, Вася, что я тебя "сапожными шпильками" обозвал! – И ты, Котя, прости меня. Я тебя "шкилетом" ругал! А кругом рай Господень и радость несказанная!»[18].

Опыт сопоставления нескольких произведений русской литературы, объединённых взглядом различных авторов на проблему духовного взросления личности ребёнка и формирования его ценностных ориентиров, выявляет не просто интерес писателей к некой общей теме, но одну из важных сторон их мировоззрения и религиозного сознания, свидетельствующую о творческом поиске в русле православной художественной традиции. Художественное созвучие рассмотренных текстов Чехова, Никифорова и Шмелёва позволяет, может быть, в равной мере отнести к ним слова Ивана Ильина, сказанные о произведении Шмелёва: «Это песнь о том, как *русские дети к Богу ходили* и как *Господь их обласкал и утешил…*»[19].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *О тьме и просветлении*. С. 385, 386.

[2] *Переписка двух Иванов: (1947–1950)*. С. 335.

[3] Там же.

[4] Рассказ «Исповедь» вошёл в сборник «Земля-именинница», который В.А. Никифоров-Волгин прислал в 1937 году И.С. Шмелёву с надписью «Любимому русскому писателю». Л.Ю. Суровой «вся эта книга» рассматривается как «попытка на свой лад создать нечто подобное "Лету Господню"» (*Суровова Л.Ю.* Живая старина Ивана Шмелёва: Из истории создания «Лета Господня». М., 2006. С. 13).

[5] *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений: В 30 т. М.: Наука, 1974–1988. Т. 6. С. 141.

[6] *Любомудров А.М.* Никифоров-Волгин Василий Акимович // Святая Русь. Большая энциклопедия русского народа. Русская литература. М., 2004. С. 696.

[7] *Чехов А.П.* Указ. соч. С. 141.

[8] *Никифоров-Волгин В.А.* Заутреня святителей. М., 2003. С. 142.

[9] *Чехов А.П.* Указ. соч. С. 141.

[10] Там же. С. 142–145.

[11] *Никифоров-Волгин В.А.* Указ. соч. С. 183, 187.

[12] Об этом см.: *Любомудров.*

[13] *Грякалова Н.Ю.* А.П. Чехов: поэзис религиозного переживания //Христианство и русская литература. СПб., 2002. С. 384.

[14] *Чехов А.П.* Указ. соч. С. 144.

[15] *Никифоров-Волгин В.А.* Указ.соч. С. 186.

[16] *Чехов А.П.* Указ. соч. С. 144.

[17] *О тьме и просветлении.* С. 109, 106.

[18] *Никифоров-Волгин В.А.* Указ. соч. С. 187.

[19] *О тьме и просветлении.* С. 393.

Харламова И.Н.
(Москва)

«СВЕТЛАЯ СТРАНИЦА» В ТВОРЧЕСТВЕ И.С. ШМЕЛЁВА

Один из лучших рассказов Шмелёва о детстве «Светлая страница» особенно интересен при рассмотрении эволюции творчества писателя. Написанный в 1910 г., он отличается высокой художественностью и концептуальной завершённостью.

Повествовательная организация рассказа демонстрирует рано сложившийся стиль художника и позволяет осмыслить дальнейшую его эволюцию, которая протекала не так кризисно, как в сфере мировоззрения. В основе рассказа лежат факты из жизни И.С. Шмелёва, его семьи (прототипы названы в работе Е.А. Осьмининой «Про купца, мужика, солдата и барина» (8, 3–4)). Однако художественный смысл произведения обладает более обобщающим значением: повествование от лица мемуариста, вспоминающего яркие эпизоды своего детства, продиктовано не только интересом к психологии ребенка, но и творческой концепцией писателя. Если в его поздних произведениях о детстве «Богомолье» (1931) и «Лето Господне» (1933–1948) акцентировано формирование религиозного сознания маленького Вани, то в «Светлой странице»

писателю было важно показать яркий, свободный от запретов, открытый сиюминутным впечатлениям мир детства, противопоставленный прозаическому миру взрослых, с их повседневными нуждами, тяжелой работой, меркантильностью. Воссоздание жизни с детской точки зрения выводит смысл рассказа на концептуальный уровень. В детском сознании воплощено природное начало: естественное, непосредственное восприятие мира, характеризующееся, по Руссо, чистотой, незамутнённостью источников жизни, яркостью, свежестью восприятия бытия[1]. Шмелёв показывает самоценность такого детского сознания и его трансформацию под влиянием среды, воспитания, законов социума. И утрата его невосполнима.

Художественное единство повествования достигается сопряжением точки зрения мемуариста, который ретроспективно восстанавливает свое прошлое, и точки зрения мальчика, который переживает сюжетные события, будучи их непосредственным участником и наблюдателем. Их точки зрения постоянно сменяют друг друга, что позволяет применить термин Б.А. Успенского «скользящая точка зрения»[3]. Большое место уделено сценическим эпизодам, «восстановленным» мемуаристом.

В экспозиции (1 глава) он мотивирует своё обращение к прошлому тем, что памятные места Замоскворечья, Крымский мост, как сказал бы Н. Карамзин, будят «воспоминания сердца». Шмелёв акцентирует пространственную и временную антитезу между тем, что видит сейчас и что было ранее: «С правой стороны огороды засыпаны, и теперь на пустом пространстве нового квартала скоро вытянутся вдоль улицы дома. А когда-то именно здесь лежало наше зачарованное царство» (8, 108). «Теперь, лет двадцать пять спустя, видны только осколки этого заманчивого мира» (8, 108). «А уж теперь там и огородов нет. Все прошло» (8, 146). Читатель должен помнить, что этот мир невозвратим. Поэтому повествование с точки зрения мемуариста пронизано ностальгией по прошлому, которое никогда не вернётся. «Прошлое, детское! У нас троих была его чудесная, светлая страница... О, как надо беречь его, беречь это бесценное, детское!..» (8, 146) – по-гоголевски призывает мемуарист в эпилоге (8 глава), рассказывая о судьбах героев спустя 25 лет.

Со 2 по 7 главу события даны в основном с точки зрения семилетнего мальчика. Поэтому границы художественного мира и угол зрения на всё происходящее мотивированы пространственной, временной, оценочной точкой зрения, обоснованной детским возрастом и психологией. Голос взрослого повествователя-мемуариста

звучащий в лирических отступлениях и отделяющий себя от событий с помощью слов-сигналов «помню», дейктических наречий «сейчас», связан с детской точкой зрения мотивом памяти об ушедшем мире и близких людях: «Это все было, было. И не хочу я поставить последней точки, не могу. И старый Сидор, и Васька, и Драп, и дорогая тень стоят передо мной и ведут мою руку» (8, 144). Как видно, речь взрослого повествователя выражает эмоциональные оценки и поясняет в «свете настоящего зрелого сознания» (определение М.М. Бахтина) то, что происходило: «Он взял меня двумя пальцами за щеку и притянул. Милые, родные глаза! Они давно уже закрылись…» (8, 134).

Художественное пространство построено не только на антитезе прошлого мемуариста и его настоящего, но и на противопоставлении в мире мальчика: простора, открывающегося на огородах и символизирующего естественный, ничем не ограниченный, вольный мир, и замкнутого пространства дома, в котором он живёт, сада, огороженного забором, двора с сапожной мастерской, где трудятся Васька и Драп, кабинета отца, где тот вечерами считает выручку, водокачки – последнего пристанища старых лошадей.

Пространственная точка зрения отражает позицию семилетнего мальчика, он выделяет интересующие его предметы: на огородах – кучи мусора, привлекающие ребенка большим количеством гвоздей и железок, которые можно обменять, колодец, куда так страшно смотреть, и просторные огороды: «Вправо и влево от улицы, за вереницей зеленеющих ветел, внизу тянулись поля. Это, конечно, были огороды. Я видел избушки, кучи навоза, шесты скворечников, зелень и стаи ворон и галок. Я видел вольное солнце, черные полосы гряд и простор, простор…» (8, 111). Широко используются цветовые и световые подробности в восторженном восприятии ребенка: «Опять светлый день смотрел на меня, и жёлтенькие бабочки что-то искали по черным грядам. Зелёное донышко бутылки сверкало играющим на остром крае лучом» (8, 111). Цветовая гамма включает «природные» цвета: зелёный («зеленеющие ветлы», «зелёное донышко бутылки»), жёлтый («жёлтенькие одуванчики», «жёлтенькие бабочки», «жёлтый венчик цикория»), золотой («золотое море крупного одуванчика», «золотистые клейкие почки», «золотистые клубы пыли», «золотистая пыль»), белый («белый змей», «светлое небо», «светлый день»). П. Флоренский в заметке «Небесные знамения (размышления о символике цветов)»[5] связывает эти цвета с первобытным восприятием мира, с детством человечества. При этом в «Светлой странице» цвет выполняет не только изобразительную, но и символическую функцию.

характеризует не только зрительные впечатления мальчика, но и его внутреннее, восторженное состояние: «Я подлез под перила и стал спускаться с откоса. Цветы! Жёлтенькие одуванчики весело заглядывали мне в глаза. Чёрные гряды. Пахнет свежей землей и травкой, пахнет как будто солнцем» (8, 111). В «Светлой странице», в отличие от «Лета Господня» и «Богомолья», эстетическое восприятие мира ребенком не освещено православной верой, жаждой приобщения к святости. О герое «Богомолья» Е.Г. Руднева пишет: «Семилетний Ваня устремлён сердцем к возвышенно-святому и вместе с тем крайне восприимчив к сиюминутным впечатлениям действительности, поэтизирует самые будничные явления, одушевляет природу»[4]. В «Светлой странице» поэтизация и гиперболизация будничных явлений, одушевление природы даны безотносительно к религиозным аспектам самосознания ребенка.

В сюжете автобиографический герой вместе с друзьями Васькой и Драпом раскрывают тайну деревянного дома на огородах, выкрашенного в красную краску, знакомятся с солдатом Сидором, первоначально принятым ими за разбойника, и спасают старую лошадь Сахарную от смерти на живодерке. В отличие от поздних произведений о детстве в «Светлой странице» много внимания уделено общению и играм детей, характеры которых раскрываются в поступках, диалогах, а также в оценках и пояснениях мальчика и взрослого повествователя: «Драп был моим вторым другом. Ему было лет одиннадцать; он был на целую голову выше Васьки и имел очень крепкую грудь» (8, 114).

Уже в детстве намечается антитеза персонажей в социальном и психологическом плане: Васька и Драп работают в сапожной мастерской, урывками вырываясь в «мир детства», их ждёт тяжёлый труд, порождающий болезни (история Драпа) и убивающий непосредственное восприятие жизни, её красоты и тайны. Будущий мемуарист учится, рисует в тетради палочки, одушевляя и воспринимая их как странников, идущих на богомолье к Троице. Он и во взрослой жизни сохранит «живое» и яркое восприятие мира, станет писателем и воссоздаст утраченный мир детства. Ведущая роль в его детском восприятии принадлежит игре воображения. Так, красное здание водокачки воспринимается ребёнком как таинственное, загадочное. Еще Г. Джеймс в связи с повестью «Алтарь мёртвых» (1909) писал, что «явления чудесные, таинственные лучше всего показывать почти исключительно через чье-либо восприятие, поскольку главный интерес, в них заключенный, состоит в

производимом ими впечатлении, в интенсивности их воздействия»[5]. Первоначально загадочный дом воспринимается «внутренней точкой зрения»[6] мальчика как нечто угрожающее. Шмелёв как бы реализует метафору «у страха глаза велики». Гиперболизируются такие детали, как цепи, железные короба, дыра в полу, в воображении ребёнка они связываются с враждебным логовом разбойников: «Ещё я разглядел… цепи, огромные тёмные цепи. Они тянулись сверху и пропадали в огромной чёрной дыре пола. Висели неподвижно. К ним в разных местах были привешены железные короба». В речевом плане общий эмоциональный строй эпизода складывается из «эмоционально-оценочных вершин текста»[7]: необыкновенно, неожиданно, невероятно; печальный прудик, молчаливый, странный, глухой дом; испугался тишины, ни звука не доносилось изнутри (8, 113). Употребляются также вопросительные, эмоционально окрашенные оценочные предложения, модальные слова: «Что-то мелькало там, неясное, какие-то странные, пробегающие тени. Что там? Кто он, который прячется в темноте, и почему там нет окошек?» (8, 114).

В изображении находит применение и прием остранения (термин В.Б. Шкловского), позволяющий использовать позицию «непонимающего героя»[8]: «И лестница-то была необыкновенная. Вся она была сложена из бревнышков, покрытых навозом, и шла двумя заворотами, как деревянная горка». Детскость этого впечатления выявлена заключением: «Должно быть, зимой по ней было очень хорошо скатываться на ледянках» (8, 113).

Появление фигуры человека в окне дома усиливает ощущение таинственности, загадочности, враждебности: «В тёмном отверстии, где недавно торчала голова лошади, стоял большого роста человек со свирепым лицом… Я помню свирепый взгляд его единственного глаза. Он точно пронзил меня» (8, 113).

Со временем тайна красного здания раскрыта и героя ожидает новое открытие, изменяющее его самосознание: «И всё таинственное и заманчивое разлетелось. И Кривой, который теперь осторожно вёл меня за руку по помосту, был уже простой, старый человек. Я хорошо видел его закрытый глаз и другой, которым он добродушно смотрел на меня. У меня сильно билось сердце. Этот таинственный дом, эти лошади, колеса и цепи, этот Кривой оказались связанными со мной. Это было моё!.. И я, я был здесь каким-то хозяином» (8, 120). После рассказа Сидора о своём военном прошлом отношение к нему ребят изменяется: он становится для них героем: «Теперь он не был страшен, и все мы смотрели на него, как на героя» (8, 127). Итак, в повторных

описаниях одного и того же дома и его обитателя представлены различные оценочные точки зрения мальчика, отражающие изменение его душевного состояния: до раскрытия тайны и после.

Художественное время произведения организовано точкой зрения повествователя-мемуариста, в начале и в конце рассказа четко определяющего границы повествования: 25 лет. Сюжетное время рассказа дано с точки зрения ребенка. События, связанные с тайной красного здания, развиваются в течение 3 дней и даны в динамике, в отличие от следующего временного отрезка (лето и осень), характеризующегося описаниями изо дня в день повторяющихся событий, призванных отразить хроникально-бытовое «детское» время, вольное, свободное, далекое от взрослых проблем: «Лето прошло незаметно. Чуть не каждый день приходили мы с Васькой пасти Сахарную часок-другой», «отправлялись бродить по огородам», «рылись в мусорных кучах и слушали рассказы Сидора, когда он был в «какой-то передовой цепи» (8, 142).

В художественном мире произведения присутствуют и другие «взрослые» персонажи: отец и крёстная мальчика, отец Васьки, дворник Гришка, приказчик Василь Василич, коновал. Они не только создают социальный фон, но и соотносятся с детским сознанием как враждебные или близкие ему: все они проверяются отношением к природе, к живому миру (спасение лошади). По типу мировосприятия солдат Сидор и отец близки детям своей духовностью, эмоциональностью, живым воображением. Отец понимает душевное состояние мальчика и откликается на него, помогая спасти старую клячу и остается в его памяти как простой, но чуткий и добрый человек.

Поскольку впечатления детства восстанавливает мемуарист, постольку повествование отчасти ориентировано на книжную речь. Но доминируют сценические эпизоды, широко включающие диалоги персонажей – отца, Сидора, Васьки, Драпа. «– Кривой? – переспросил он <Васька. – *И.Х.*>, делая страшные глаза. – Знаешь что... Не жулик ли? И окошек нет!.. Там, под мостом, всегда жулики… Вон отец сказывал, мастера знакомого, скорняка, обобрали на реке… Огороды, будочников нет…» (8, 114)

Особенно ярко выделяется речь Сидора, представленная в диалогах и монологе. Шмелёв максимально использовал богатство народного языка: поговорки, песни, просторечную лексику, передал интонацию устной речи: «Ты погоди, дай сказать! Сахарная! Много ты понимаешь! Да… И вот похнычет-похнычет – даже неприятно

слушать. А эта-то уж опосля всех, Сахарная-то…шептаться начинает. Шу-шу-шу-шу… А Стальная-то и-и-до-оррр! А Губошлёп-то бум-бумм. Хны-хны…» (8, 125). В сюжете Сидор является ключевой фигурой. Он противопоставлен окружающему миру, лишён меркантильных интересов (в отличие от коновала), сохранил душевную близость к природе. Своим мировосприятием он близок детям. С его точки зрения подан проникновенный рассказ о четырех старых, больных лошадях: он даёт описание их внешнего вида, истории жизни, характера: «А это вот Вот-те-на – голая спина. Был конь-огонь, теперь по воду ходит… Старательная… на овес. Только ноги волочит, помирать не хочет» (8, 122). Сидор одушевляет их мир, приписывает им человеческие эмоции и воспоминания, все расцвечивает игрой воображения: «Приснится ему, конечно, как он на поле битвы, и, может быть, видит страшное кровопролитие и игру трубы… Ну и вспоминает, и сейчас ногой… Будто скачет на врага…» (8, 124). Сам Сидор служил в кавалерии, его рассказ об участии в севастопольской обороне вводит историческое время в повествование. Его судьба даётся параллельно с судьбами лошадей: он также стар, болен, живет в мире, близком природе, хорошо ладит с животными: «Да я с ними, как с людьми живу… Только они у меня и есть…» (8, 127).

В отличие от других взрослых персонажей размышляет о жизни. Он – выразитель своеобразной философии: круговое движение лошадей и колеса водокачки метафорически разворачивает в «жизненный круг», замкнутый и чаще всего безысходный, который проходит всё живое: «Сюда попала – пропала. Как покружится. Уж никуда ей дороги нет… Так и жизнь человеческая. Кружишься-кружишься, а потом…» (8, 126). В его представлении во главе мироздания стоит хозяин: «Только, конечно, у нас отрада есть… самый главный Хозяин. Он каждого приютит и обласкает… Господь Бог, Иисус Христос!..» (8, 128). А над животным миром хозяин – человек: «Лошадь али там что еще – это уж нам представлено. Значит, вся земля, и мы, стало быть, над всем за хозяев…» (8, 128). Он и мальчиков приобщает к этой концепции мира. В связи с этим его роль можно сравнить с ролью Горкина из «Богомолья» и «Лета Господня». Только Горкин приобщает Ваню к бытовому православию, а Сидор к своей концепции мира, близкого природе, первозданным отношениям между людьми и всем живым. В финале рассказа мемуарист, повествуя о судьбах персонажей, возвращается к размышлениям Сидора: «Я смотрел на Драпа. Надорвался человек. Что его так сломило? Тяжкая ли работа,

недоедание, мыканье ли в плохой одежонке в холоде и под дождём, спанье ли по сырым подвалам? Всё вместе? А впереди...О чём же вспоминать, как не о прошлом?! Ведь впереди-то быть может, печальный круг жизни, как сказал бы Сидор. Да, круг. Огромный круг исполинской водокачки – жизни. И идёт Драп по этому кругу, идёт... Только встретит ли он в конце пути три пары светлых глаз, как когда-то встретила старая кляча? И засветит ли солнце на последние шаги хмурой жизни?» (8, 146). Шмелёв не дает ответа на вопрос – что дальше? Позднее он придет к осмыслению жизненного круга в духе традиционного православия, к идее вечного возращения и отразит его в «Лете Господнем», в ранних же произведениях религиозной концепции мира еще нет. Возможно, поэтому так заметна интонация печали и некоторой безысходности в речи мемуариста, которая позднее уступит место светлой и кроткой надежде, связанной с православным восприятием жизни.

Итак, повествовательная структура в рассказе И.С. Шмелёва «Светлая страница» позволяет говорить о рано сложившейся художественной стилевой манере писателя, принципы и приёмы которой получают дальнейшее развитие в его позднем творчестве.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Об этом см.: *Руссо Ж.-Ж.* Трактаты. М., 1969. С. 584.

[2] *Успенский Б.А.* Поэтика композиции. СПб., 2000. С. 162.

[3] *Флоренский П.* Сочинения: В 2 т. М., 1996. Т. 2. С. 416.

[4] *Шмелёвские чтения. 1999.* С. 21.

[5] Писатели США о литературе. М., 1982. С. 155.

[6] *Успенский Б.А.* Указ. соч. С. 144.

[7] *Корман Б.О.* Изучение текста художественного произведения. М., 1972. С. 20.

[8] *Шкловский В.* О теории прозы. М., 1983. С. 15.

Дёмкина С.М.
(Москва)

И.С. ШМЕЛЁВ И СЕРИЯ ОФОРТОВ С. ЗАЛШУПИНА «ПОРТРЕТЫ СОВРЕМЕННЫХ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ»

В 1923 г. берлинское издательство «Гамаюн» выпустило художественный альбом «Портреты современных русских писателей, оригинальные офорты Сергея Залшупина». Вниманию публики было представлено сто нумерованных экземпляров, подписанных автором[1]. Девять офортов, составивших серию, художник разместил следующим образом: А. Белый, М. Горький, А. Ремизов, И. Шмелёв, Б. Зайцев, Г. Гребенщиков, Б. Пильняк, А. Блок, А. Толстой. Расположение рисунков, по всей видимости, свидетельствует о личных предпочтениях Сергея Залшупина. На момент создания альбома все эти писатели, кроме скончавшегося в 1921 г. Блока, находились за границей, большинство из них – в Берлине. Горький жил неподалеку – в Саарове, откуда 25 октября 1922 г. написал сестре художника Н. Залшупиной. Алексей Максимович сообщил, что «в такой мере занят спешной работой, что совершенно» не имеет «времени позировать для портрета»[2]. Надежда Александровна Залшупина работала в берлинском издательстве З. Гржебина, была знакома со всеми известными русскими литераторами, хранила редкие автографы (например, малоизвестную пьесу Н. Гумилева). Именно ей Борис Пастернак, несколько месяцев (конец 1922 – начало 1923 г.) проживший в Берлине, где вышли две его книги: «Сестра моя – жизнь» (2-е изд.; изд. З. Гржебина) и «Темы и вариации» (изд. «Геликон»), посвятил стихотворение «Gleisdreieck» о поразивших его линиях метро. Можно предположить, что во многом благодаря литературным знакомствам сестры у С. Залшупина появилась возможность создать эту портретную галерею.

Сергей Александрович Залшупин прожил очень недолгую жизнь (1900–1931). Он родился в семье известного экономиста и либерала Александра Семёновича Залшупина. Отец художника издавал в дореволюционной России «Энциклопедию банковского дела», в годы первой революции возглавлял газету «Русский экономист», затем иллюстрированный еженедельник «Жизнь и суд», пользовавшийся большим успехом. В 1915–1918 гг. Сергей с увлечением занимался в Новой художественной мастерской. Его учителем был Василий Иванович Шухаев, у которого Залшупин взял очень много. Рисунок

Сергея Александровича отличался особой, исчерпывающей четкостью; выработанная им графическая манера серьезно повлияла на художников того времени.

Творческий почерк Залшупина, его необычное видение мира оказались востребованными, когда издательство «Гамаюн» предложило В. Набокову пересказать Льюиса Кэрролла. Так, в 1923 г. в Берлине появилась «Аня в стране чудес» с чудесными рисунками Залшупина. Фантазию и мастерство русского художника оценили многие. И переводчик, и иллюстратор знаменитой сказки сотрудничал с журналом «Сполохи», в котором печатались И. Бунин, А. Ремизов, А. Толстой и др. Портреты А. Толстого и А. Ремизова, кстати, высоко ценившего творчество молодого мастера, вошли в залшупинский альбом русских писателей.

Эта серия офортов не случайно появилась именно в Берлине. Здесь в начале 1920-х гг. возникла весьма благоприятная атмосфера для расцвета русской художественной культуры. Подписанный в Рапалло договор 1922 г. закрепил установление дипломатических отношений между Германией и советской Россией. Терзавшая Германию инфляция способствовала бурному росту книгоиздательств. В 1920-е гг. в Берлине работало более 50 русских издательств: «Скифы», «Огоньки», «Петрополис», «Медный всадник», «Мысль», «Знание», «Эпоха», «Беседа», «Academia» и др. Масштабы и размах книжного дела привлекали в Берлин и художников (Мстислав Добужинский, Василий Масютин, Владимир Белкин, Николай Зарецкий, Александр Арнштам и Эль Лисицкий и др.) и литераторов (Борис Зайцев, Андрей Белый, Алексей Толстой, Борис Пастернак, Борис Пильняк и др.). В Берлине издавалось до полутораста русских газет и журналов, процветало русское сценическое искусство.

Осенью 1921 г. в Берлине по образцу петроградского было создано русское литературно-художественное объединение «Дом искусств». Председателем нового учреждения, целью своей видевшего «единение русской литературы в метрополии и за рубежом»[3] стал Николай Минский, которого через год сменил Андрей Белый, товарищами председателя являлись А. Ремизов, И. Пуни, Н. Миллиоти. Деятельность общества была весьма разнообразна: литературные и музыкальные вечера, обсуждение новых книг и выставок. 15 октября 1922 г. в Берлине открылась и с успехом прошла 1-я Русская художественная выставка. Устроителями с советской стороны стал отдел ИЗО Наркомпроса, с немецкой – берлинский Комитет помощи голодающим в России. Почетным председателем комитета был

М. Горький. Около двухсот художников выставили более 700 произведений живописи, графики, скульптуры различных течений. 17 апреля 1923 г. в издательстве «Academia» состоялось учредительное собрание берлинского Союза русских художников, причем в работе союза участвовали писатели Б. Зайцев, П.П. Муратов, И. Эренбург. Но уже с осени 1923 г. активность русской художественной эмиграции пошла на убыль. Обострялся экономический кризис в Германии; в Советском Союзе принципиально менялось официальное отношение к эмигрантам, а Главлит запретил ввоз литературы из-за границы. Многочисленные издательства, газеты и журналы, русские театры, общественные и научные центры прекратили свое существование. Художественная русская эмиграция потянулась во Францию, а некоторые, например, А. Толстой и А. Белый – на родину.

Для большинства же русской интеллигенции надежды на скорое возвращение в Россию окончательно рухнули, раскол внутри эмиграции усиливался. В контексте этих событий серия Сергея Залшупина, вышедшая именно в 1923 г., представляет особый интерес. Многие ценители отозвались об альбоме восторженно. Тем не менее, журнал «Среди коллекционеров» обратил внимание на два обстоятельства, связанные с офортами Залшупина. «Степень сходства в этих портретах различна, и в общем не слишком убедительна», – заметил автор статьи, подписавшийся «Р.Е.». К тому же, по мнению рецензента, художник «еще не вполне овладел всеми тонкостями техники»[4]. Нас в данном случае больше интересует «степень сходства» и убедительности созданной портретной галереи русских писателей в пространстве Берлина 1922 года. Б. Пильняк провел здесь три месяца (с февраля по апрель); Б. Зайцев, покинувший Россию летом 1922, прожил больше года; А. Толстой перебрался сюда осенью 1921 года из Парижа, тогда же приехал и остался на два года А. Белый; через Берлин прошли М. Горький и А. Ремизов.

Иван Сергеевич Шмелёв прожил в Берлине меньше других. Оставив родину в ноябре 1922 г., в январе 1923 он уже был во Франции. С Берлином у писателя связаны первые трагические месяцы эмиграции. Раздавленный горем Шмелёв в глубине души всё ещё надеялся, что его единственный сын жив. «Видел И. Шмелёва, – писал С. Юшкевич 30 декабря 1922 г. – Впечатление тяжелейшее .... Один шанс есть, что сын жив, и на этом шансе и стоит весь дом жизни. Я про себя плакал»[5]. 10 декабря Шмелёв просит Е.П. Пешкову (в который раз!) навести справки о своем мальчике. Он пишет о том, что «никакая заграница не в силах стереть»[6] его печаль и тоску. Эти слова

вспоминаются при взгляде на офортный портрет И. Шмелёва работы Залшупина. Молодой художник сумел психологически точно передать внутреннее состояние писателя. На рисунке Залшупина – страдающий, измученный болью потерь человек. Тонко очерченный профиль, такой знакомый сегодня всей читающей России. Высокий благородный лоб, морщины на измождённом лице, остановившийся взгляд – перед нами трагический облик человека, утратившего сына, родину и последнюю надежду.

Забвение давало творчество, работа. В 1923 г., когда вышли офорты Залшупина, Шмелёв опубликовал свою первую эмигрантскую вещь: эпопею «Солнце мёртвых», ставшую литературным событием. Духовный кризис, пережитый писателем, повлиял на формирование новой творческой манеры. Осмысление пережитого, воспоминание о былом и «оживление» утраченного стали тематической доминантой шмелёвского творчества. Одарённый художник, также утративший родину, С. Залшупин интуитивно понял душевное настроение Шмелёва.

В творческой судьбе писателя двадцатые и часть тридцатых годов – наиболее плодотворный период. Созданные в эмиграции произведения затрагивали болезненно важные для Шмелёва темы: послереволюционная Россия («Свечка», «Солнце мёртвых»), русский человек на чужбине («На пеньках», «Въезд в Париж») и автобиографические произведения («Лето Господне», «Богомолье», «Как я покорил немца», «Как я стал писателем»). Он с большим вниманием относится к цветовой гамме своих произведений. Еще в 1918 г., вместе с героем «Неупиваемой Чаши» Шмелёв прошел школу не только русских «богомазов», но и великих итальянцев – Рафаэля, Леонардо, Микеланджело. В эмигрантские годы писатель явно тяготеет к православному религиозному искусству, приняв для себя единственную, выстраданную идею Православия как основу русского национального характера. Так, основные тона «Богомолья» – золотой, красный, синий, чёрный, зелёный цвета – соответствуют колориту русской религиозной живописи. В шмелёвской палитре есть и полутона: голубой, серый, розовый. Розовый цвет для него особый – это свет, духовная радость, ожидание чуда. Шмелёв создает свои книги в надежде, что, прочитав их, люди, «...может быть, поймут, что искусство занимает в душе человека место рядом с религией, что без искусства, как и без религии, жить нельзя, что без искусства – жизнь мёртвая»[7].

Сергей Залшупин запечатлел образы писателей-соотечественников в эпоху духовного перелома для русских людей, в том числе и для самого художника. В 1924 г. Залшупин переехал в Париж, где продолжал работать, часто подписывая свои произведения псевдонимом Серж Шубин. Несколько раз он выставлял свои портреты и пейзажи на Осеннем салоне. 5 ноября 1931 г. русская газета в Париже «Последние новости» сообщила о преждевременной смерти талантливого русского художника. В творческом наследии Залшупина офортный альбом «Портреты современных русских писателей» занимает особое место. Автор был моложе всех своих «персонажей» и обладал несравнимо меньшим жизненным опытом. Тем не менее ему удалось почувствовать, угадать и передать общий трагизм не только пережитого, но и грядущего.

Портрет Ивана Сергеевича Шмелёва, созданный Сергеем Залшупиным, очень сходен с образом, бережно воспроизведённым близким другом и помощником писателя Ю.А. Кутыриной: «Среднего роста, тонкий, худощавый, большие серые глаза... Эти глаза владеют всем лицом... склонны к ласковой усмешке, но чаще глубоко серьезные и грустные. Его лицо изборождено глубокими складками-впадинами от созерцания и сострадания... лицо русское, – лицо прошлых веков, пожалуй – лицо старовера, страдальца»[8].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Альбом № 45 хранится в коллекции Музея А.М. Горького ИМЛИ РАН.

[2] *АГ*. ПГ-рл 16-4

[3] Цит. по: *Северюхин Д.Я.* Русская художественная эмиграция 1917–1939. Вып. 1. Спб.: Издательство им. Н.И. Новикова, 2004. С. 56.

[4] Среди коллекционеров. 1923. № 11-12. С. 31.

[5] *АГ*. КГ-п 90-18-11.

[6] Цит. по: *Спиридонова Л.А.* Трагедия И. Шмелёва, писателя и человека // *Шмелёв И.С.* Родное. М., 2000. С. 150.

[7] *О тьме и просветлении*. С. 409.

[8] *Кутырина Ю.* Иван Шмелёв. Париж. 1960. С. 5.

Липилина Е.Ю.
(Казань)

ТРАДИЦИИ ДРЕВНЕРУССКОГО ЖАНРА ХОЖДЕНИЙ В ПОВЕСТИ И.С. ШМЕЛЁВА «БОГОМОЛЬЕ»

«Богомолье! Оно выражает самое естество России – и пространственное, и духовное... Это её способ быть, искать, обретать и совершенствоваться. Это ее путь к Богу. И в этом открывается её святость»

И.А. Ильин

Паломнические хождения (хожения) как жанр древнерусской литературы сложились в самом начале XII в. Первое дошедшее до нас произведение этого жанра – «Хождение игумена Даниила». Именно Даниил разработал принципы создания путевых очерков и формальные компоненты этого жанра. Вся последующая древнерусская литература хожений развивалась в том направлении, которое был задано игуменом Даниилом. В XI–XIV вв. единственным типом повествователя был паломник, а в последней четверти XV в. появились светские хожения. Вершиной в развитии этого жанра стало «Хождение за три моря» Афанасия Никитина. XVII в. является ключевым в развитии жанра хожений. С этого времени происходит усиление личностного начала в литературе.

«Богомолье» И.С. Шмелёва (1931) относится к числу наиболее значимых и совершенных произведений писателя эмигрантского периода. Жанр произведения сам автор обозначил как «повесть», но исследователи отмечают: «Перед нами жанр хождения (хожения)»[1]. Хожения как жанр, по мнению исследователя Н.И. Прокофьева, отличаются характерными признаками, которые мы можем обнаружить и в «Богомолье» Шмелёва.

Во-первых, в основе хожения должно лежать реальное путешествие. В «Богомолье» это путешествие совершается с паломнической целью. Основу произведения составили авторские впечатления детства, воспоминания о посещении Троице-Сергиевой Лавры.

Во-вторых, составители хожений должны описывать явления жизни такими, какими видели их. «Хожения как литературная форма отличаются прежде всего реально-правдивым изображением»[2]. Подробное описание всего, что видят и слышат паломники в повести

Шмелёва (описание всех остановок на пути, состава богомольцев, дождя, дома игрушечника Аксёнова и др.) «замедляет действие, создавая иллюзию охвата длительного периода действия <...> Энциклопедичность произведения, подробно и последовательно описывающего процесс богомолья, выводит повесть из границ самой религиозной русской беллетристики»[3].

В третьих, композиция хожений представляет собой цепь очерковых зарисовок или кратких очерков. В нашем случае они расположены по пространственно-топографическому принципу, т.е. очерки с описанием предметов, явлений и лиц расположены в зависимости от их местонахождения в пространстве. Такой композиционный прием и лежит, как правило, в основе именно паломнических хожений. Как отмечает исследовательница Л.Н. Дудина, и построение всего произведения (12 глав), и композиция каждой главы, и ее название («Москвой», «На святой дороге», «У Креста», «У Троицы» и др.) свидетельствуют о том, что перед нами – жанр хожения[4].

От «светских» хожений паломнические отличаются тем, что в их составе встречаются «вставные эпизоды легендарно-библейского содержания»[5]. Однако такие легенды обычно соотносятся или с географическими местами, или со святынями и памятниками христианской культуры, и их действие происходит в определенной местности. Такая легенда оживляет топографическую заметку, возбуждает творческое воображение читателя и вместе с тем является удобной формой для выражения религиозно-символического взгляда на жизнь природы и общества. Так, используя форму вставных новелл, Шмелёв вводит внесюжетные персонажи и их истории: это дедушка главного героя, Мартын, Гриша, который боялся высоты, игрушечник Аксёнов, царская кормилица, крестьянка Дуняша Карцова и др.

Соответствует определению характерных особенностей хожения и сказовая манера повествования, которая, по мнению многих исследователей, является к тому же одной их отличительных черт писательской манеры Шмелёва.

В-четвертых, хожения обладают некоторыми особенностями словесно-стилистической системы, заключающимися в преобладании конкретной лексики и т. д. Словесно-стилистическая система хожений обуславливается назначением жанра, которое сводится к тому, чтобы точно и объемно рассказать в форме очерковых зарисовок о своем путешествии (поэтому в произведении преобладают простые распространенные предложения и сложносочиненные); самим

объектом изображения, т. е. описанием мест паломничества, а также типом повествователя-паломника.

Главной отличительной особенностью повести Шмелёва является то, что её язык пронизан элементами живой разговорной народной речи: встречаются и диалекты, и говоры, и просторечия (*стяпные, замолаживает, сдалече, устамши, раззявила, отойтить, напекает, кунай, деется, нонче, летошний год, спинжак* и др.). Бойкость, ритмичность народного слова призваны подчеркнуть и приговорки: «А ну-ка кваску, порадуем Москву»; «У Бога всего много»; «Пешочком с мешочком»; «Нонче сестрица, а завтра – в глазах от нее пестрится» и др. Писатель отмечает лукавство, юмор, остроту народного языка: «Почем клубника? – По деньгам!»; «Эх, и я бы с вами увязался, да не на кого Москву оставить!»

Несмотря на вытекающую из жанровой специфики и особенностей творческой манеры писателя простоту повествования, в «Богомолье» встречаются отдельные места, где стиль изложения становится риторическим, несколько витиеватым. Это объясняется повышенным эмоциональным состоянием повествователя, когда предметом его изображения, как правило, становятся христианские святыни.

В паломнических хожениях используется и церковнославянская речь. Она обычно применяется при передаче библейских, апокрифических или христианско-легендарных сказаний, в особенности при цитировании библейских текстов. Однако в пересказе таких эпизодов повествователь Шмелёва прибегает к живому разговорному языку, пересыпанному церковнославянской фразеологией.

В-пятых, в хожении присутствует определённый тип повествователя. Это прежде всего религиозный благочестивый человек, подверженный опасностям и трудностям пути. В повести «Богомолье» образ рассказчика выполняет «сюжетообразующую функцию»[6]. Причем на пути героев возникают как внешние трудности (дождь с грозой и др.), так и духовные препятствия – столкновение с искушениями (например, в трактире Брехунова, встреча с «охальниками» – святотатцами и др.).

Главной особенностью повести Шмелёва и её отличием от древнерусской традиции является то, что в роли повествователя выступает ребёнок, маленький мальчик, которому нет ещё и семи лет. Это определяет «особый угол авторского зрения: показ окружающей действительности через детское восприятие»[7]. Поэтому происходит

поэтизация мира людей, природы: «И всё мне кажется особенным» (4, 419).

Монологическая речь повествователя лежит в основе построения хожений. В итоге в рассказе путешественника «эпическое сливается с личностным»[8]. В повести Шмелёва личностное начало проявляется ярче, чем в древнерусских хожениях: оно обнаруживается, например, в авторском отступлении, которое позволяет понять трагедию писателя, оторванного от своих истоков и только силой воспоминаний возвращающегося к ним.

Главным отличием «Богомолья» от всех древнерусских хожений является и то, что паломничество герои совершают не в Святую Землю (Иерусалим), не к иноземным святыням (например, в Константинополь), а в монастырь, находящийся на территории Руси, в Троице-Сергиеву Лавру, которая вызывает у них не меньшее благоговение, чем всемирно прославленные христианские места. Тем самым утверждается идея о самоценности православной Руси, святыни которой стали объектом поклонения. В каждой главе ребёнку открывается красота народно-национального духа и характера, в процессе совершения богомолья происходит зарождение чувства Родины и его развитие в душе ребенка.

Не случайно устремление героев «Богомолья» к монастырю, поскольку именно в нём писатель видел на протяжении всей своей жизни воплощение идеалов чистоты и святости. Монастырь выполняет важные функции в художественном мире писателя: в монастыре совершается самое главное – встреча героев с Богом.

Описание святыни – самой Троице-Сергиевой Лавры – пронизано ощущением чуда, доминируют розовый и золотой цвета: «Я взбегаю и вижу… – Троица?.. Блеск, голубое небо – и в этом блеске, в голубизне, высокая розовая колокольня с сияющей золотой верхушкой! Верхушка дрожит от блеска, словно там льется золото. Дальше – боры темнеют. Ровный, сонный как будто, звон» (4, 460). Рефреном звучат слова повествователя: «Там – всё другое, не как в миру…» (4, 411), «словно мы в рай попали» (4, 478). В образе Троицкой колокольни постоянно подчёркивается её кажущаяся игрушечность, что, с одной стороны, «привязывает» образ к детскому началу книги, а с другой – создает атмосферу чудесности всего происходящего.

В повести чётко намечено противопоставление Москвы и Троицкой Лавры как греха и святости. Горкин так и говорит: «Из Москвы – как из ада вырвались» (4, 421). «Потому и идём к Преподобному – пообмыться, пообчиститься, совлечься от грязи-вони…» (4, 432).

Таким образом. основной идеей повести «Богомолье» становится у Шмелёва идея внутреннего преображения человека: «...Нигде так духовно не отдохнёшь, как во святой обители <...> Духовное облегчение...» (4, 492). Оно совершается благодаря прикосновению к святыне Троице-Сергиевой Лавры – мощам преподобного Сергия и встрече с праведником – старцем Варнавой. Не случайно посещение церкви Вифанского монастыря, где гора Фавор «стоит вместо иконостаса, а на ней – Преображение Господне» (4, 508) совпадает с днём встречи со старцем Варнавой, который предстаёт перед героем в слепящем сиянии света. «Композиционно повесть построена как восхождение героев на свой Фавор – к видению Божьего света»[9]. Недаром солнце упомянуто в произведении 32 раза.

В повести образ старца Варнавы становится смысловым центром, к которому устремлены все герои. Поэтому духовной кульминацией становится сцена благословения старца, который говорит герою: «Молитвы поёшь... пой, пой» (4, 510) и даёт ему маленький кипарисовый крестик. Слова Варнавы о пении молитв Шмелёв позже воспринял как благословение на писательский труд, а данный крестик – как завет до конца нести свой жизненный крест.

Таким образом, главной задачей повествователя в «Богомолье» становится не только рассказ о посещении монастыря (как было в древнерусских хожениях), но и проведение идеи о необходимости внутреннего очищения, преображения человека через соприкосновение со святыней. Эта идея связана непосредственно с самой писательской позицией Шмелёва в третий, эмигрантский, период его творчества.

На духовный смысл богомолья (и произведения Шмелёва, и самого этого действия) обратил внимание И. Ильин: «...Оставить привычное и уйти в *необычайное*, сменить ветхое на *обновлённое*, оторваться от каменеющего быта и попытаться прорваться к иному, и *радостному бытию*; – отойти странником в новую страну, *где по-новому увидеть Бога*, и в земном, и в небесах, и, вернувшись в свое жилище, обновить, освятить и его этим новым видением <...> русский человек, уходя ко святым местам через леса и степи, «уходил» *ко святым местам своего личного духа*, пробираясь через чащу своих страстей и через пустоты своей, религиозно ещё не возделанной, души...»[10].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Дудина Л.Н.* Образ красоты в повести И.С. Шмелёва «Богомолье» // Русская речь. 1991. № 4. С. 22.

[2] *Прокофьев Н.И.* Древнерусские хождения XII–XV вв. (Проблема жанра и стиля). Автореф. дис. докт. филол. наук. М., 1970. С. 17.

[3] *Голованева М.А.* Проблема автора в творчестве И.С. Шмелёва. Автореф. дис. канд. филол. наук. Волгоград, 2002. С. 15.

[4] *Дудина Л.Н.* Указ. соч. С. 22.

[5] *Прокофьев Н.И.* Указ. соч. С. 21.

[6] *Голованева М.А.* Указ. соч. С. 15.

[7] *Дудина Л.Н.* Указ. соч. С. 21.

[8] *Прокофьев Н.И.* Указ. соч. С. 19.

[9] *Макаров Д.В.* Христианские понятия и их художественное воплощение в творчестве И.С. Шмелёва. Автореф. дис. канд. филол. наук. Ульяновск, 2001. С. 8.

[10] *Одинокий художник.* С. 127–128.

Жаворонкова И.В.
(Москва)

ТЕМА КУПЕЧЕСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ М. ГОРЬКОГО И И. ШМЕЛЁВА

Тема купечества время от времени поднималась в русской литературе. Об этом писали и А.И. Куприн, и А.Н. Островский, и П.И. Мельников-Печерский, и ряд других писателей. В настоящей статье рассмотрены два практически противоположных взгляда на данное сословие – взгляд «врага мещанства» М. Горького и «певца Замоскворечья» писателя-эмигранта И. Шмелёва.

Шмелёв, родившийся в семье московского купца-подрядчика, не понаслышке знал быт и нравы своего сословия. Однако написанное в эмиграции «Лето Господне» можно назвать скорее «идеализированной эпопеей» русского купечества конца XIX-начала XX вв., чем реальным описанием быта и нравов.

Ностальгия, кажется, присущая всем русским писателям-эмигрантам, в случае Шмелёва приобрела небывалый размах. Его роман «Лето Господне» похож на гимн ушедшей России, настолько он пропитан нежностью, верой и грустью. Автобиографическая

составляющая романа только усиливает общую идеализацию «России верующей».

Воспринятые Шмелёвым ещё в детстве христианские традиции в эмиграции превратились в истовую религиозность. что в полной мере выплеснулось на страницы романа. Таким образом, быт купеческой семьи в романе показывается исключительно через призму религиозности. Таково описание труда отца семейства, который изображается патриархом.

Всякая работа, по мнению автора, приближает к Богу, очищает, делает выше. Даже тяжелый труд – удовольствие, дар Божий, он священен, морально возвышает и облагораживает. И потому наставник Вани Михаил Горкин говорит главному герою: «Нам с тобой не будет ничего страшно: роботай-знай – и живи, не бойся, заступа у нас великая» (4, 178).

Не только все главы романа поименованы церковными праздниками, но и каждая рабочая минута связана у главного героя-мальчишки с каким-то событием в Святцах: Масленица – это «ледоколье», заготовка льда; Покров – строительство «ледяного дома»; Воздвиженье – заготовка капусты. И каждое описание какого-то дела, труда, которым заняты наёмные рабочие его отца, связано с радостным ожиданием и почти религиозным волнением, которое вызывают у героя работающие люди. Самые неприглядные на вид работники преображаются, и герой осознает, что главным в отношении к людям у него, как и у его отца, должно быть уважение к чужому труду.

Любой труд превращается в священнодействие, не мыслится без молитвы и сопровождается благословением, даже засолка огурцов: «А на солнце плещутся огурцы в корыте, весело так купаются. Ловкие бабьи руки отжимают, кидают в плоские круглые совки... – и валятся бойкие игрунки зеленые гулким и дробным стуком в жерла промытых кадок. Горкин стоит на лесенке, снимает картуз и крестится.

– Соль, робята!.. чисты ли руки-те?.. Бережно разводи в ведёрке, отвешено у меня по фунтикам... не перекладь!.. лей с Господом!..

Будто священное возглашает, в тишине. И что-то шепчет... какую же молитву? после, доверил мне, помню ее доселе, молитву эту – "над солию":

"сам благослови и соль сию и приложи ю в жертву радования...".

Молитву над огурцами. Теперь я знаю душу молитвы этой: это же – "хлеб насущный": "благослови их, Господи, лютую зиму перебыть... Покров Мой над ними будет". Благословение и Покров – над всем» (4, 180).

Христианским же законам подчинено и вознаграждение за труд. Отец, как патриарх, всегда воздает всем по справедливости, но не забывает и о милосердии: «Отец в кабинете: принесли выручку из бань, с ледяных катков и портомоен. Я слышу знакомое почокиванье медяков и тонкий позвонец серебреца: это он ловко отсчитывает деньги, ставит на столе в столбики, серебрецо завертывает в бумажки; потом раскладывает на записочки – каким беднякам, куда и сколько. У него, Горкин сказывал мне потайно, есть особая книжечка, и в ней вписаны разные бедняки и кто раньше служил у нас. Сейчас позовет Василь-Василича, велит заложить беговые санки и развезти по углам-подвалам. Так уж привык, а то и Рождество будет не в Рождество» (4, 235).

Пересчитывание денег не связано с накопительством, не является греховным, не оставляет на отце никакого дурного отпечатка – это честные деньги, полученные за честный труд, и хозяин лишь распределяет их по совести. И каждый раз, когда в повествовании речь заходит о деньгах, для героя это столбики меди и золота – и ничего более: «Отец, в сером халате, скучный, – я вижу его нахмуренные брови, – считает деньги. Считает быстро и ставит столбиками. Весь стол в серебре и меди. И окна в столбиках. Постукивают счеты, почокивают медяки и звонко – серебро» (4, 20).

Однако радостное отношение к работе вовсе не означает лёгкого или недобросовестного выполнения: отец дома появляется редко, стремится во все вникнуть сам, а не отдавать на откуп приказчикам, хочет поучаствовать во всех делах, чтобы не чувствовать себя после непричастным к тому, что создавалось. И потому в доме – радость, когда у него выдастся свободная минутка: «С папашенькой на гулянье, такая радость! В кои-то веки с ним, а то он все по делам, по рощам...» (4, 328). Но, несмотря на все это, как жил отец и каково состояние его дел, становится ясно только накануне его смерти: «Узнал и еще: совсем мы небогаты, трудами папашеньки только и живем, а папашенька – дядя Егор на дворе кричал, – "не деляга, народишко балует". А Горкин говорит – «совесть у папашеньки, сам не допьет – не доест, а рабочего человека не обидит, чужая копеечка ему руки жгет". Трудами-заботами дедушкины дела поправил, – "разорили дедушку на подряде чиновники, взятку не дал он им!" – новые бани выстроил на кредит, и теперь, если не разорят нас "ироды", бани и будут вывозить» (4, 367–368). Оказывается, что «дядя Егор» – не просто знакомый, «у него "вексельки" за кирпич: отец строил бани в долг, задолжал и ему, и Кашину, и они процент большой дерут, могут разорить нас» (4, 367).

В повести М. Горького «Фома Гордеев» картина купеческой жизни резко отличается от шмелёвской. Горький здесь тоже касается темы купечества, но он описывает семейство купцов-«нуворишей», тех людей, которые только благодаря своему уму и способностям, без чьей-либо помощи, смогли подняться вверх по социальной лестнице.

Основатель семейства Игнат Гордеев у Горького как раз сумел пробиться «в люди» из низов и стать богатым и уважаемым в определённых кругах дельцом. Однако если у Шмелёва отец семейства Сергей Иванович – «не деляга», по выражению одного из его партнеров, то у Горького насчёт своего главного героя, да и насчёт всех новоявленных купцов, совершенно определённое мнение. «Он был одним из тех людей, которым всегда и во всём сопутствует удача – не потому, что они талантливы и трудолюбивы, а скорее потому, что, обладая огромным запасом энергии, они по пути к своим целям не умеют – даже не могут – задумываться над выбором средств и не знают иного закона, кроме своего желания. Иногда они со страхом говорят о своей совести, порою искренно мучаются в борьбе с ней, – но совесть непобедима лишь для слабых духом; сильные же, быстро овладевая ею, порабощают её своим целям. Они приносят ей в жертву несколько бессонных ночей; а если случится, что она одолеет их души, то они, побеждённые ею, никогда не бывают разбиты и так же сильно живут под её началом, как жили и без нее...» [IV, 183].

Однако надо отметить, что Горький описывает «выбившихся из своего круга» людей, вступающих в противоречие с окружением. По мнению автора, это лучшие из них, в которых пробуждается под бременем богатства духовное начало. Нетрудно понять, каково отношение к типичным представителям русского купечества.

Между тем, хоть автор «Фомы Гордеева» и высказывается достаточно резко о своих героях, нельзя не заметить, что он при этом относится, например, к Игнату с уважением, отмечая, что жажда денег – не главное в его характере, не смысл существования, иначе его характер был бы прост. «Но, отдавая так много силы этой погоне за рублем, он не был жаден в узком смысле понятия и даже, иногда, обнаруживал искреннее равнодушие к своему имуществу», – пишет о нем Горький [IV, 184]. Кроме этого, автор отмечает искреннюю и неистовую любовь Игната к своему сыну, которого он так желал иметь. Для старшего Гордеева сын – это смысл и оправдание всей его жизни: «Ежели он помрет – что я тогда сделаю? – И вслед за этими словами бешенство овладевало им. – Сожгу всё! – ревел он, дико уставившись глазами куда-нибудь в тёмный угол комнаты… ведь ежели что – вся

жизнь моя рушится! Для чего жил?.. Неизвестно...» [IV, 203]. Однако даже к любимому, казалось бы, сыну он относится как к одному из своих пароходов: «Не я для него, а он для меня» [IV, 198].

Но в то же время, в отличие от тихой и строгой любви Сергея Ивановича к своему сыну Ване в «Лете Господнем», любви «воцерковлённой», любовь Игната, человека импульсивного и вспыльчивого, не может не ранить Фому. Старший Гордеев, желая, чтобы сын пошёл по его стопам, одновременно и боится этого, ибо «дело его давит», он опасается, что так же оно будет давить и Фому. Поэтому Игнат подсознательно отдаляет сына от себя.

Старший Гордеев не понимает, что происходит с сыном, почему он не похож на него. «…Отцу и Маякину, которые не спускали с него глаз, эта неопределённость характера Фомы внушала серьёзные опасения». «Красная девка – не парень! И ведь, кажись, не глуп?... Как будто ждёт чего-то, – как пелена какая-то на глазах у него…Мать его, покойница, вот так же ощупью ходила по земле», – говорит о сыне Игнат [IV, 233].

Воспитание Фомы в результате весьма противоречиво: с одной стороны – «дело», наследником которого он должен стать, и Яков Маякин, который учит его жить по законам сословия. С другой – тетка Анфиса с её сказками и крёстный с непременными чтениями Библии.

Как следствие, в Фоме начинается раздвоение: сказки будят в душе молодого человека романтические струны, пробуждают духовность, на фоне их в его душе начинают зарождаться нравственные силы, а осознание того, что ему как сыну Игната Гордеева позволено многое, – развращает.

Вообще образ Якова Маякина в романе – один из самых интересных. Этот герой для Горького – воплощение русского купечества того времени, со всеми его недостатками и немногочисленными достоинствами, с отсутствием всяческих моральных законов, но твёрдый в достижении своих целей. Как представляется, Маякин – это один из претендентов на роль ницшеанского «сверхчеловека» в творчестве Горького, который периодически вступает в полемику с философом. Это «сверхчеловек» в обывательском смысле, такой, каким его могли бы видеть мещане, – в образе «хозяина средней величины». В определённой степени Маякин – носитель ницшеанской морали, он считает, что выживает и в «деле», и в жизни сильнейший. По его мнению, борьба за выживание и есть отбор лучших людей. «Напрямки ходить в торговом деле совсем нельзя, тут нужна политика! Тут, брат, подходя к человеку держи в

левой руке мед, а в правой – нож… Хорошо – дальше будет… Когда верх возьмешь – тогда и хорошо… Жизнь, брат Фома, очень просто поставлена: или всех грызи, иль лежи в грязи…» – поучает Маякин Фому [IV, 286]. И именно поэтому на долю Якова Маякина, крёстного Фомы, выпадает участь упрятать крестника в сумасшедший дом, чтобы ещё раз доказать, что «хозяина жизни» не волнуют моральные условности мира и что главное для него – остаться на вершине и увеличить свое богатство.

В этом смысле герою «Лета Господня» повезло гораздо больше – религиозность старообрядческой купеческой семьи изначально формирует в нем христианские ценности и делает его характер цельным. Для Вани жизнь, не подчинённая этим нравственным законам и ритуалам, просто немыслима, хотя в семье царит строгость и патриархат («Нечего тебе слонов продавать, учи молитвы!» (4, 20)).

Если у Шмелёва Сергей Иванович работает трудно, тяжело, но радостно и с молитвой, то у Горького Игнат разделяет для себя «дело» на зарабатывание денег, которые дают силу и власть, и собственно работу, к которой должна лежать душа, и в этом они с героем Шмелёва похожи: «Горела бы душа к работе!», а больше ничего и не надо.

У Горького труд и «дело» то противопоставляются друг другу, то сливаются в одно. Иногда для Игната, а потом и для Фомы «дело» кажется рабством, кабалой – и тогда хочется сбросить цепи, освободиться от него. Время от времени хозяин начинает бояться того, что сам же и породил – «цепи, которые сам на себя сковал и носит, рвёт их и бессилен разорвать» [IV, 185]. Испугавшись собственного детища, Игнат пытается сначала утопить страх в вине, а потом в религиозном исступлении. Но опьянение проходит, а вера недостаточно глубока – и все начинается заново, цепочка «работа-страх-кутежи-покаяние» повторяется.

И Сергей Иванович, и Игнат Гордеев увлечены своей деятельностью. Каждый из них «в периоды увлечения работой <…> к людям относился сурово и безжалостно <…> и себе покоя не давал» [IV, 185]. Но причина для этой одержимости работой была разная: Сергей Иванович работал для людей, не столько чтобы заработать денег, сколько чтобы «не посрамить фамилию».

Старший же Гордеев именно во времена увлечения «делом» «ловил рубли», «он был просто человек, охваченный неукротимой страстью к работе. Эта страсть горела в нём дни и ночи, он всецело поглощался ею и, хватая всюду сотни и тысячи рублей, казалось, никогда не мог насытиться шелестом и звоном денег» [IV, 183-184]. И несмотря на то,

что он был повелителем всех этих потоков денег, одним мановением руки все разрушить или наоборот – создать, часто Игнат «как бы чувствовал, что он не хозяин своего дела, а низкий раб его» [IV, 185]. Как только приходило это ощущение, Игнат сначала искал успокоения в кутежах, потом, отчаявшись его найти, впадал в истерическую религиозность – и все начиналось сначала, ибо и Бог, как понимал его старший Гордеев, не мог дать успокоение его мятежной душе.

Шмелёвские герои удовлетворены и самим трудом, и его результатами, и от этого у них мир в душе. Герои же Горького хоть и работают тяжело и продуктивно и даже иногда испытывают определенное удовлетворение от своего труда, у них всё же нет радости, спокойствия, уверенности в том, что их труд нужен кому-то ещё, кроме их самих. И исподволь у них рождается мысль если не о греховности дела, то о его полной бесполезности, «экзистенциальной бессмысленности». Для героев Горького непрерывная работа становится практически самоцелью.

Купеческий быт держится у Шмелёва на религиозности, семейности, обрядах, и потому объединяет не только собственно семью, но и всех домочадцев, которых по законам патриархата хоть и «гоняют почем зря», но в праздники зовут к хозяйскому столу. Семья живет хоть и небогато, как выясняется накануне смерти Сергея Ивановича, но зато дружно и относительно счастливо, потому как главным моральным критерием и мерилом всего окружающего у них является Бог. У Горького ситуация противоположная: вера что Игната, что Фомы не настолько глубока, чтобы стать нравственным законом, а богатство незаметно их развращает, ибо цели для приложения этого богатства они не видят, поэтому и душа горьковских купцов никак не может найти себе приюта.

В результате картина вырисовывается следующая: у Шмелёва купеческий быт и семейные отношения, освящённые верой, выглядят пределом мечтаний для него самого и его читателей. Герои живут в гармонии с собой и окружающим миром и имеют цель в жизни – приближение к Богу. Разумеется, в реальности всё было не так гладко и гармонично, как в романе, но хочется поверить и главному герою, и автору в их стремлении помочь нам проникнуться атмосферой той жизни и пожалеть о безвозвратно ушедшей России.

У Горького, напротив, образ жизни «новых» купцов вызывает по меньшей мере сожаление: его герои всё время мечутся, не зная, куда приложить свои способности, и в итоге направляют нерастраченный потенциал на погоню за рублем и кутежи. У них отсутствует смысл

жизни, хотя они отчаянно его ищут. И при всех их выдающихся способностях они не в состоянии сделать своё существование осмысленным. Семьи как таковой у них нет, даже у Фомы, который, как сначала кажется, смог создать что-то похожее на семейный очаг, но всё оказывается в конце концов миражом. Метания главных героев, попытки разделить душу между «желтым дьяволом» и зарождающимся духовным началом ни к чему не приводят, и единственным выходом является для них смерть или сумасшествие.

Герчикова Н.А.
(Москва)

ТИП ГЕРОЯ-РАССКАЗЧИКА В ПОЗДНЕМ ТВОРЧЕСТВЕ И.С. ШМЕЛЁВА

В эмиграции И.С. Шмелёв создает идиллические, очень искренние и светлые книги о детстве «Лето Господне» и «Богомолье». Важнейшее у писателя было соотнесено с постижением ценностей православия, и биография его героя – собственно, авторская биография – приобретала оттенки жития. Автор стремится к тому, чтобы читатель осознал всю значимость каждого события настолько, насколько осознают её герои книги. Для этого он показывает нам Русь «из сердечной глубины верующего ребёнка»[1]. Автору важно показать по-детски доверчивое, искреннее приятие всего явленного мира. «Детский» сказ передаёт впечатления ребёнка от каждого нового мига бытия, воспринимаемого в звуке, цвете, запахе. Праздничное настроение делает Ваню «зрячим»: окружающий мир становится для него открытием. Особое светлое настроение этого произведения В.В. Компанеец объясняет «эмоцией евангельской», которая везде сопровождает героев[2].

Переход к «новой эстетике» потребовал новых форм организации и подачи материала, в частности, изменения точки зрения, с которой ведётся повествование. Непосредственное выражение авторской позиции «остраняется». И.С. Шмелёв решает эту проблему путём введения персонажа как «условия возможности эстетического видения» (М.М. Бахтин). Появление героя-очевидца маркирует процесс поэтического постижения действительности, его восприятие преображает реальность.

Прием «остранения» повлиял на некоторые свойства персонажа: открытость, отзывчивость на происходящие события сочетаются в нём

с рациональным, уже существующим (т. е. чужим) взглядом на мир. И.С. Шмелёв создает обобщённый типизированный образ русского интеллигента. В статьях, рассказах, повестях, итоговом романе писатель пробует различные способы показа героя, стремясь, с одной стороны, к более объективному его изображению, с другой – к сохранению важных для автора черт героя-рассказчика.

Доминанта смысловой составляющей «Солнца мёртвых» – физическая статичность повествователя в пространстве с одновременной непрекращающейся работой сознания. Это позволило Т.Ф. Куприяновой квалифицировать эпопею «Солнце мёртвых» как эпопею-состояние. Фон, на котором разворачивается повествование – Гражданская война, всеобщее разрушение и гибель. Формы настоящего времени глаголов несовершенного вида способствуют обозначению не времени отдельного действия, а некоторого периода широкого настоящего. В тексте подчеркивается неориентированность повествователя во времени вследствие всеобщей разрушенности и потери ценностных, духовных ориентиров: «Я надеваю тряпье… Старьевщик посмеется над ним, в мешок запхает. Что понимают старьевщики! Они и живую душу крюком зацепят, чтобы выменять на гроши <…> Раздолье теперь старьевщикам, обновителям жизни! Возят они по ней железными крюками» (1, 457).

Символично и заглавие книги. С одной стороны, солнце, что «в мёртвых глазах смеётся». С другой стороны, оно содержит указание на Господа, живого в небесах, посылающего людям и жизнь, и смерть. В православной эсхатологии – мёртвые воскреснут, их ждёт «жизнь будущего века», а не холодное царство мёртвых. Через всё произведение проходит внутренний спор: пустоты, бездушия со смыслом, с духом. В следующих словах Шмелёва особенно остро проявляется чувство, наполняющее собой всё произведение – чувство внутренней борьбы безысходного отчаяния и светлой надежды на воскрешение лучших человеческих качеств: «Праведники <…> Я знаю их. Их немного. Их совсем мало. Они не поклонились соблазну, не тронули чужой нитки – и бьются в петле. Животворящий дух в них, и не поддаются они всесокрушающему камню. Гибнет дух? Нет – жив. Гибнет, гибнет… Я же так ясно вижу!» (1, 547-548). Форма повествования от первого лица, наличие признаков автобиографического жанра дополняют жанровые характеристики эпопеи моментом личной встречи с миром.

Напряжённые поиски способов подачи материала, настойчивые попытки осмыслить происходящие исторические изменения приводят

Шмелёва к трансформации образа: герой-рационалист становится восхищённым и потрясённым свидетелем происходящего, что влечёт за собой иное восприятие действительности и переосмысление ключевых для героя понятий.

Для произведений Шмелёва позднего периода характерно отсутствие традиционно понимаемого конфликта: в его художественной системе не происходит отчуждения человека от мира; противостояние героев является по сути бесконфликтным, так как они представляют два разных типа мировосприятия, очень далеких друг от друга. Движущим сюжетным нервом произведения становится выбор героем эстетического кода. Основной вопрос, ответ на который ищет автор в рассказах: живо ли ещё добро, возможно ли спасение при таком разгуле зла? Онтология добра находит органичное выражение в концепции мира Шмелёва. «Художественный акт Шмелёва есть прежде всего и больше всего ч у в с т в у ю щ и й акт»,[3] – так Ильин определил особенность таланта писателя. И снова главное чувство, исходящее из онтологии добра – чувство радости. В рассказах оно особенно остро воспринимается в контексте общей картины бедствий России. Радость, которая излучается в воспоминаниях о прошедшем, противостоит тьме настоящего. Чувство, рождаясь из воспоминаний, продолжает жить в настоящем. Основа радости рассказчика – восхищение людьми, их талантами, душевной красотой, успехами в разнообразной деятельности («Марево», «В ударном порядке», «Голуби», «На пеньках» и др.)

Соотношение автора и рассказчика с точки зрения восприятия мира в разных рассказах различно. Состояние «придавленности видением тьмы в людях и жизни», порой не оставляющее рассказчика, может определить основную эмоциональную окраску целого произведения. Таков рассказ «На пеньках». Голос человека, ощутившего себя «бывшим» (подзаголовок здесь – «Рассказ бывшего человека») должен был прозвучать в творчестве писателя, потому что профессор Мельшаев – один из многих. Рассказ сложнее других произведений этого периода по построению. Внешне – это сбивчивый, взволнованный монолог с нарушениями временной последовательности вспоминаемых событий. Легко заметить, что говорящий не просто повествует о произошедшем, но, высказывая свои наболевшие мысли, настойчиво, даже мучительно ищет истину, напряжённо вглядываясь во все, что его окружает.

Поиски эти осложняются тем, что рассказчик – человек европейской культуры, привыкший выше всего ставить те ценности

цивилизации, на которых она основана. И не только крушение всего строя жизни в России, но и крушение прежних идеалов заставляет его страдать.

Автор «знает» больше рассказчика. Именно он выстраивает мучительно тянущуюся, слепо кружащуюся вокруг главного цепь событий. Отступления, возвращающие в прошлое, и те чувства и мысли, которые оно рождало, одновременно дополняют пережитое более поздним осмыслением. Подобный же прием ретроспекции реализован Шмелёвым позднее в программном романе «Пути Небесные».

Пересмотр не столько героем, сколько рассказчиком системы ценностей, дополняемый сопоставлением свидетельств иных «голосов» в других рассказах Шмелёва, по мнению Т.А. Махновец, не оставляет сомнений в «определенности авторской позиции, ее принадлежности к православной концепции мира и человека»[4].

Герою рассказа «На пеньках» дано было увидеть, к чему приводит упрощенческая концепция «всеобщего прогресса во всём» с «победным шествием науки», открывающей «последние тайники» – «предрассудки брошены, небо раскрыто и протокол составлен, что, кроме звёздной туманности, ничего подозрительного не найдено». Отрицая обманные пути, герой рассказа «На пеньках», наделённый автором именем Феогност (что значит «известный, угодный Богу»), «з н а е т», что «е с т ь» иные пути и ведущая «З в е з д а». Выделением экзистенциального глагола «есть» утверждается, по мнению С.А. Королева, «онтологическое место человека в бытии»[5]. Слепой Фортуне нет места в концепции мира, спасаемого Промыслом Божиим. Наиболее полно данная концепция будет развита далее в романе «Пути Небесные».

Даже если приходится уповать только на чудо, человек не остается сторонним наблюдателем его. В рассказе «Чудесный билет» повествуемое «парижанином с Рогожской» призвано подтвердить исходное убеждение: «Арихметику оставьте. Спасаемся! Думаю так, что чудом. Верой-с. В самый наш народ-с» (7, 198). Эта особенность чуда выступает у Шмелёва еще определённее в рассказе «Куликово поле» (в восприятии знамения Василием Суховым и Ольгой Средневой) и в романе «Пути Небесные». Герои обоих произведений сталкиваются с чудом и пытаются «вписать» его в свое рационалистическое восприятие действительности. В «Путях Небесных», как и в «Куликовом поле», с точки зрения «умствующих героев», уместны «доказательства» и выводы. Подобно рассказу

«Куликово поле», роман «Пути Небесные» превращается для автора в обоснование чуда – прихода главного героя к вере. В письме к О.А. Бредиус-Субботиной Шмелёв так изложил свое понимание стоящей перед ним задачи: «Моя цель была иная, – е с т ь иная. Дело не только в "чуде"... – а и в исторической и нравственной обстановке, – эпоха! – при которой, в которой это чудо проявилось. Дело и в попытке изображения н а д р ы в а страждущей н а ц и о н а л ь н о й, русской, – в данном случае – и н т е л л и г е н т с к о й души, души оглушённой, опустошённой, не оплодотворённой в е р о й вообще и – в свое, родное, в "духовную мощь нашу". Мне необходимо было это вскрыть и показать <...> Н е л ь з я было бы мне ограничиться голым изображением "ч у д а". На к а к у ю п о ч в у упало оно? И я должен был заставить русскую душу – в данном случае – интеллигентов – раскрыться, п у с т о т у и ж а ж д у свою показать <...> Так и мой рассказ, – не только художественный – в основе-то! – но и в е д у щ и й рассказ, оздоровляющий, н а п о м и н а ю щ и й... вскрывающий главнейшую сущность нашу! И потому мне тесно было в узких – сухих тогда! чисто "художественных рамках". Так я почувствовал. И сильней чувствовал, с годами, с л ы ш а голос – ответственности»[6].

В повествовательной структуре «Путей Небесных» выделяется три стилистических и идейно-композиционных центра: речь Вейденгаммера, Дариньки и автора-повествователя, комментирующего разворачивающиеся события. Повествователь может быть определён как хроникер событий, непосредственным участником которых он не является. Но прямое обращение к дневнику Виктора Алексеевича и «Записке к ближним» Дариньки делает читателя очевидцем происходящего.

Перед нами рассказ-исповедь агностика об обретении им веры, о значимом, переломном моменте жизни. Тема была достаточно актуальной, поскольку на рубеже веков (а рассказчик ведет свое повествование в 1907-1908 гг.) многие представители русской интеллигенции на пути обретения истинной веры принимали монашество, шли в священники. Достаточно упомянуть К.Н. Леонтьева, С.Н. Булгакова, К.К. Зедергольма. О духовных путях современников размышляли Ф.М. Достоевский, Л.А. Тихомиров и др. Сам Шмелёв отмечал в письме к Ильину (от 27 марта 1946 г.): «Мне нужен был нормальный "средний" русский интеллигент»[7].

Для построения концепции романа чрезвычайно важным оказывается исповедальное начало. На протяжении всего произведения

Виктор Алексеевич делает отступления от последовательного изложения хода происходящих с ним событий, разъясняет своё понимание сути чудесных эпизодов совместной жизни с Даринькой, исповедуется, обнажая себя, истолковывает натуру Дариньки, вносит страстность в повествование.

Раскрытию провиденциального характера происходящего помогает и одновременное освещение событий и переживаний в двух разных временных планах: современном событию и ретроспективном. Эта художественная тонкость была новаторством Шмелёва. Добавим, сославшись на мнение исследовательницы апокрифов Л.С. Соболевой, что такого рода «дублирование одного события соответствовало и традициям христианской литературы, повторяя структуру Нового Завета»[8].

Переход от ретроспективной временной позиции повествователя к позиции синхронной приближает героя к читателю. Во внутренних монологах Вейденгаммера путем вторичного восприятия сюжетных событий через припоминание и рефлексию героя обозначаются значимые для повествования смысловые фрагменты действия. Таким образом, читательское внимание фиксируется на «подсказывающих» элементах сюжета (событиях, словах, впечатлениях). Однако во внутреннем монологе героя не всегда заявлено верное истолкование сути происходящего (в ряде случаев это даже ошибочное понимание), а показан процесс его интуитивного прозрения, передается картина его эмоциональных переживаний и впечатлений.

В романе очень значителен эффект непосредственного общения персонажа и читателя. Шмелёв помогает читателю не просто слышать, но и видеть героя в момент говорения. Достигается это различными языковыми средствами: указательными местоимениями, союзами, междометиями, а также определённым построением фраз, сопровождающих жест.

Важно для писателя передать ход мышления и эмоциональность внутренней речи персонажа. Напряжение внутреннего мира героини считывается интонационно. Даринька привносит в роман слово молитвенного благодарения, задающее духовно-эстетическую норму. Это слово помогает выстроить смысловую «лествицу», является не условием «договора» между автором и читателем, а отражением онтологии жизни. Эволюция характера Дариньки показана не только посредством её дневника, но и путём изменения эпитетов героини, данными другими персонажами (девица Королёва – мадама – графиня – барыня – помещица).

В ходе анализа повествовательного уровня романа мы пришли к следующим выводам. Во-первых, в романе наличествуют закономерности перемещения пространственно-временной точки зрения повествователя между полюсами «авторского всеведения» (форма, воплощающая романно незавершённый мир как потенциально завершённый) и «незнания» (моделирующая повествовательную позицию репортажа, а мир – как становящийся). Обе формы создают устойчивую романную структуру, не дают роману превратиться в распадающееся повествование о чудесах, явлениях, порождениях «текущего момента», ни в эпически завершённое «вещание» о судьбах мира. Исторический детерминизм в романе повествователь демонстративно заменяет внекаузальным соотношением явлений: события подаются как предрешённые не историческими или социальными закономерностями, а «знамениями», предчувствиями, Промыслом. Тяготение повествователя к прозрению «мистической» основы бытия, к видению двойственного (реального и сверхреального) смысла явлений, мирового порядка и хаоса – это также специфический способ авторской оценки и упорядочения романной структуры.

Во-вторых, упорядоченную структуру романного повествования задает ценностная определённость хронотопа. Большое (историческое) время и малое (частное, циклическое) время в романе разомкнуты за счет образа Праздника, а также многочисленных отсылок к предшествующим исторической, духовной и литературной традициям.

Во взаимодействии «центробежных» и «центростремительных» сил романного повествования находит выражение авторская эстетическая концепция мира – мира как единого, гармонизированного Богом универсума.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *О тьме и просветлении*. С. 386.

[2] *Компанеец В.В.* Эмоция радости в дилогии И. Шмелёва «Богомолье» и «Лето Господне» // Рациональное и эмоциональное в литературе и фольклоре. Волгоград, 2001. С. 118–121

[3] *О тьме и просветлении*. С. 357.

[4] *Махновец Т.А.* Концепция мира и человека в рассказах И.С. Шмелёва о пореволюционной России // Концепция мира и человека в русской и зарубежной литературе. Йошкар-Ола, 1999. С. 94–125.

[5] *Королев С.А.* «Стыдливость формы» как черта православной культуры // Христианство и русская литература. СПб., 1994. Сб. 2. С. 353.

[6] *РГАЛИ*. Ф. 1198. Оп.3. Ед. хр. 48. Л. 43-46.

[7] *Переписка двух Иванов: (1935–1946)*. С. 393.

[8] *Соболева Л.С.* Апокриф «Сон Богородицы» в поздней рукописной традиции // Источники по истории народной культуры Севера. Сыктывкар, 1991. С. 69.

Новожеева И.В.
(Брянск)

ДУХОВНАЯ ТРАДИЦИЯ И.С. ШМЕЛЁВА В ДЕРЕВЕНСКОЙ ПРОЗЕ

Важнейшее качество отечественной словесности – её религиозное, православное миропонимание. Религиозность русской литературы явлена, прежде всего, не в тиражировании сюжетов Священного писания, истолковании Евангельских тем, а в личном тяготении писателей к православию и следовании святоотеческой духовной традиции в художественном творчестве.

Русская духовная традиция наиболее полное и глубокое воплощение получила в литературе Русского зарубежья. Творчество И.С. Шмелёва – яркий пример того, как русский писатель смотрит на мир, озарённый светом Евангельской истины, мыслит в категориях Православия. Критики единодушно признают, что И.С. Шмелёв «глубоко и полно воссоздал целостное православное мировоззрение»[1]. В своём творчестве он не только касался религиозной и церковной проблематики, но глубоко исследовал сложные процессы религиозного сознания героев, показал, что вопросы Бытия Божия всегда были первостепенными для русских людей.

Спустя годы, уже в середине столетия, писателям деревенской прозы: Ф.А. Абрамову, В.И. Белову, В.П. Астафьеву, В.Г. Распутину, – удалось воскресить эту славную традицию русской литературы. И, хотя большинство исследователей интерпретирует религиозность творчества этих писателей как элемент мировоззрения, возникающий вследствие отчуждения от официальной идеологии, а также особый художественный прием заострения нравственной проблематики, слово остаётся за самими авторами. Так, например, Распутин отмечает в своем герое «мировоззрение православного человека»[2]. Мысль о

православной сущности русского человека проходит через многие статьи Распутина: «Из глубин в глубины», «Религиозный раскол в России», «Ближний свет издалека», «Мысли о русском», «Из огня да в полымя», она запечатлелась в его выступлениях на первом и втором съездах Всемирного Русского Собора. Писатель убежден, что православие является той доминантой национального характера, без которой просто не мог бы состояться особый, самобытный тип русского человека.

Творческое наследие И.С. Шмелёва и деревенскую прозу 1960–1980-х гг. объединяет не только религиозный тип мышления автора, но и особый пристальный интерес к духовному состоянию человека в эпоху коренной ломки национального самосознания. В условиях дискредитации русского национального характера художники приходят к мысли о духовной самобытности и значимости христианского миропредставления человека. Художественно воплощая духовную традицию в литературных произведениях, писатели создают христианскую концепцию личности.

Светоносность является одной из главных особенностей изображения человека в прозе И.С. Шмелёва. Следуя православной традиции, автор наделяет своих героев-праведников исходящим от них сиянием света: «тихий свет» Анны Ивановны, «сияние» Горкина («Лето Господне»), «слепящий свет» старца Варнавы Гефсиманского («Богомолье»). Создается впечатление, что это не живые люди из плоти и крови, а светоносный образ – икона, лик, окружённый сиянием света.

В своем творчестве И.С. Шмелёв точно следует христианской иконописной традиции, согласно которой святые изображаются во свете, с сияющими нимбами, а грешники мрачными, бесы – вовсе лишенными света. В основе отмеченного взгляда на человека лежит аскетический опыт христианских подвижников. «Светозарность» сообщает душе божественную благодать, человеческая душа либо светла, либо сера, либо мрачна в зависимости от страстей, добродетели и благодати. Поэтому сияние света, исходящее от героев, есть видимый (для автора и читателя) знак присутствия в их душах божественной благодати, а сила света, присущая персонажам произведений И.С. Шмелёва, указывает на их просвещённость благодатью. Образ света в православной традиции связан с Богом. В рамках христианской культуры свет является одним из символов Божества. В романе «Солнце мёртвых» этот образ отражает важный духовный процесс внутреннего перерождения, обретения Бога.

«Светозарность» присуща и праведным героиням деревенской прозы. Как правило, женские образы в произведениях Ф. Абрамова и В. Астафьева имеют благообразный облик (синеглазы и златовласы, мягкая улыбка и добрый взгляд), воплощающий светозарный идеал женщины. В творчестве Ф. Абрамова образу матери сопутствует устойчивый богороднический мотив. Героиня повести «Пелагея» схожа с Богородицей, изображенной на фреске пекарни. По убеждению Распутина, человеческая душа нуждается в материнской любви, ласке и заботе, и этим объясняется представление о женщине как «матери всех мирских женщин»[3], которая своей любовью и милосердием способна противостоять миру, наполненному злом.

«Сердечное высветление, – убежден В. Астафьев, – приходит к человеку, который делает добро...»[4]. Святые отцы вселенской церкви говорили о том, что праведников, которые творили добро и которые воскреснут, чтобы насладиться вечной жизнью, ожидает свет и зрение Святой и Царственной Троицы: они «наследуют неизреченный свет и созерцание Святой и Царственной Троицы, Которая будет сиять сильнее и чище, и всецело соединятся с всецелым умом, в чем едином и поставляю Царство Небесное»[5].

Тем не менее характерам героев деревенской прозы в меньшей степени, чем шмелёвским, свойственна религиозная окрашенность. Изначально слово «крестьянин» буквально означало «крещёный человек», «христианин» и только потом – земледелец (отметим, что в советской литературе сельчане были не крестьянами, а колхозниками). Как отмечает исследователь, исконно слова «крещёный», «крестьянин», «христианин»... «были однозначными на Руси»[6], и православное христианство, внедрившееся в деревню, определило специфику самосознания сельского жителя.

Писатели–деревенщики показали сознание крестьянина, для которого ценности православия выступают основой генетической нравственности на уровне исторической памяти. «Христианство через *крест*-ьянство у всех у нас в крови вплоть до последнего атеиста»[7], – справедливо замечал критик В. Курбатов в письме к писателю В. Астафьеву. В художественном мире деревенской прозы мирская праведность приобретает особое место. Удивительным образом сознание героев сочетает элементы архаической мифологии и канонического христианства, и использование компонентов обеих религиозно-мировоззренческих систем приобретает дополнительную экстралитературную обоснованность художественных образов. В героях-праведниках религиозная святость отчасти сохраняет свою

значимость, но не менее ценным оказывается способность жить «по внутренней правде». По сути, деревенская проза идет по пути, проторенному А.И. Солженицыным в рассказе «Матрёнин двор» образом праведника, на котором держится все село.

Праведность в её мирском обличии характеризует героиню рассказа «Из колена Аввакумова» Ф. Абрамова. Староверка (двуперстным крестом крестится) Соломида претерпела за свою жизнь многочисленные мытарства: голод, остроги, тюрьмы, нападки на мужа. Но она принимала их с благодарностью, потому что знала: «Через страданья да испытанья дорога в царствие Божие лежит. Страдания да испытанья освещают нам путь в град всевышний»[8]. Вслед за праведником Аввакумом Соломида идет по жизни со словом Господним на устах и умирает, как святая. Но даже такая героиня не без греха, она была готова отомстить за мужа и сжечь деревню, – и это важный аспект в характеристике персонажа, говорящий об обмирщенном мировосприятии, особой, народной, праведности – справедливости.

Творчество Шмелёва неизменно исполнено жизнеутверждающим настроением, радостным восприятием мира. Перед маленьким героем «Лета Господня» жизнь предстаёт как последовательность праздников или цепь радостных событий (ушла радостная масленица, наступил Великий пост, и он несёт новую радость). Радостность – характерная составляющая мировосприятия героя, раскрывающая православно ориентированный светлый взгляд писателя на мир и человека.

Деревенская проза творчески наследует эту традицию. Книги В. Астафьева, В. Белова и В. Распутина проникнуты светлым православным мировосприятием. В них передана неповторимая атмосфера мироощущения человека, живущего в согласии с Богом, людьми, миром. Несмотря на бесчисленные жизненные невзгоды, выпавшие на долю Ивана Африкановича («Привычное дело» Белова), Акима («Царь–рыба» Астафьева), других «светлых душ» (произведения Шукшина), они не ожесточаются, не черствеют и не приходят к мысли о бессмысленности земного существования, а по-прежнему сохраняют веру в жизнь и торжество добра. Абсолютная идея и назначение человека в деревенской прозе состоит в его земном предназначении: человек приходит в мир, чтобы «создавать жизнь, растить хлеб, любить всё сущее вокруг»[9].

Тема смерти – одна из центральных в наследии И.С. Шмелёва. Писатель смотрит на смерть глазами христианина и решает эту проблему в точном соответствии с догматическим учением

Православной Церкви (мотивы памяти смертной, предугаданной смерти, отсутствия страха смерти, победы над смертью). Человек в изображении И.С. Шмелёва, при всей своей преданности делам земным, не отдает им сердца, осознает себя странником и гостем на земле, а потому заботится прежде всего о душе.

В том же аспекте решена тема смерти в деревенской прозе. Отношение героев произведений В. Распутина, В. Астафьева к смерти выражает видение смерти православным человеком.

Свт. Иоанн Златоуст сообщает, что когда придет конец настоящей жизни, человек вступит в другую, «гораздо лучшую и блистательнейшую»[10], в жизнь, не имеющую конца. «Мотив нестрашной смерти» как вечно продолжающейся жизни и бытия природы доминирует в повестях В. Распутина и В. Белова. Жизненное время отмерено, предопределено судьбой и должно быть прожито в соответствии с предназначенной человеку долей. В книге «Лад» Белов отмечает: «Жизнь человеческая находится между двумя великими тайнами: тайной нашего появления и тайной исчезновения. Рождение и смерть ограждают нас от ужаса бесконечности»[11]. Отсюда и особое отношение к смерти – важнейшему элементу человеческого бытия – у распутинских старух: они свыклись с нею, воспринимают как нечто естественное и необходимое, в то время как молодое поколение испытывает сильный страх и нежелание лишний раз присутствовать при умирающем, даже если это родная мать, как в повести «Последний срок». Старуха Анна не боялась смерти – она выполнила свой человеческий долг: детей вырастила, вырвав из страшных военных лет, укрыв от голода и болезней, вдоволь поплакала над теми, кому не суждено было остаться с ней, – исчерпала свою жизнь и с легкой душой встречает смерть. «Нет, ей не страшно умереть, всему своё место. Хватит, нажилась, насмотрелась. Больше тратить в себе ей нечего, всё истратила – пусто. Изжилась до самого донышка, выкипела до последней капельки»[12]. Кончину своего мужа старуха также приняла как судьбу. Иначе восприняла она смерть детей. Ей казалось, что погибших на войне детей она потеряла сама, по своему недосмотру, и это было еще большим мучением. Неизжитый век и преждевременная смерть детей для героини – наказание за грехи, и более того – угроза всему миропорядку.

Подобно святым, праведный герой деревенской прозы внутренним чувством осознает закономерность и предопределенность своего ухода. В повести «Прощание с Матерой» особым значением наполняется понятие «срок». У главной героини есть определённая система отсчёта:

нет ничего несправедливей на свете, по мнению старухи Дарьи, когда человек доживает до бесполезности. «Человек, – говорит она, – должен жить, покуль польза от него есть. Тебе Господь жить дал, чтоб ты дело сделала, ребят оставила – и в землю... чтоб земля не убывала. Там теперь от тебя польза. А ты все тут хорохоришься, людям поперек. Отстряпалась и уходи, не мешай. Дай другим свое дело справить, не отымай у их время. У их его тоже в обрез»[13].

В повести «Последний срок» акцентирован догматический момент разлучения души и тела. Старуха Анна связывает себя с вечностью, представляя собственную смерть в виде древней изможденной старухи (что соответствует христианским представлениям о вечной, бессмертной душе, отлетающей от бренного тела) и передает дочери обряд прощания с умершим, посредством которого утверждаются скрытые законы жизни в надежде, что эти законы не будут отвергнуты ее детьми. Мотив завещания обряда как многовековой мудрости народа обосновывает взгляд на человеческую жизнь как звено в единой цепи человеческого рода. В героине заложено ощущение непрерывной нити бытия, неисчерпаемости жизни.

В. Распутину важно было утвердить мысль о том, что каждый человек принадлежит не только к своему поколению, но одновременно он связан со своими предшественниками. Его жизнь входит в нескончаемый поток времени и являет собой не только индивидуальный опыт, но и опыт тех, кто жил до него. Умершие продолжают существовать в огромном мироздании наравне с живыми, только переезжают в другой мир, но не порывают окончательно связи с живыми.

В известной степени чувство ответственности перед родом, имеющее важнейшее значение для героев деревенской прозы, сродни памяти смертной. В представлении героини повести «Прощание с Матерой», старухи Дарьи, после смерти её ожидает встреча со своим родом – с отцом, с матерью, и дедами, и прадедами, перед которыми ей придется обязательно держать ответ. И чувство ответственности человека перед родом, которым отмечены все положительные герои деревенской прозы, по своему значению приближается к памяти смертной, что владеет каждым православным, так как выполняет важную функцию спасения человека от грехов.

Исследователь И.А. Есаулов справедливо указывает на особую значимость «пасхального архетипа»[14] для русской культуры. В своих произведениях И.С. Шмелёв постоянно возвращается к теме Христова Воскресения. Наиболее полно, глубоко и панорамно образ великого

православного праздника автор воссоздал в романе «Лето Господне». Символическое значение приобретает Пасха в жизни многих шмелёвских героев. Пасхальный тип мышления проявляется в раздумьях писателя о судьбе России, о религиозном обновлении жизни.

Деревенская проза запечатлела религиозный опыт своего поколения – опыт спасительной веры и разрушительного безверия. «Прежде хоть узда веры, единство собирающей под свой крест церкви удерживало от крайностей разгулявшиеся личности, а теперь, – рассуждают критик В. Курбатов и писатель В. Астафьев, – когда такой разгул именуется самовыражением и жарко лелеется как индивидуальность, то уж пощады ниоткуда не жди»[15]. В поисках опоры для шатающегося крестьянского мира, готового в конце XX века съехать со всех опор, деревенские прозаики взывают к традиционному столпу крестьянского лада – к христианской вере. Выражая глубокое убеждение, что Россия начнет возрождаться именно с провинции, писатели убеждены, что «противостоять бедствиям и, может быть, гибели, может уже только разумное, крепко за руки взявшееся сообщество людей, а не стадо испуганных баранов и много веков гоняющих их и рвущих стай волков»[16]. Произведения деревенской прозы изображают человека на пути к спасению души. Вне духовного единения людей писатели не мыслят существования России.

Таким образом, актуализация духовной традиции И.С. Шмелёва в деревенской прозе 1960–1980-х гг. свидетельствует о том, насколько глубоко связано творчество русских писателей с православием. Глубокий интерес к духовной стороне жизни человека, художественное воплощение воцерковлённости героев, их обретений и утрат на этом пути означает, что искусство способно возвыситься до сферы Духа.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Любомудров А.М.* Православное монашество в творчестве и судьбе И.С. Шмелёва // Христианство и русская литература. М., 1994. С. 365.

[2] Наш современник. 1997. № 5. С. 39–40.

[3] *Распутин В.* Живи и помни. М., 2003. С. 438

[4] *Астафьев В.* Царь-рыба. М., 2004. С. 302.

[5] *Свт. Григорий Богослов.* Собр. творений: В 2-х т. [Б.м.], 1994. Т. 1. С. 236–237.

[6] *Ипатов А.Н.* Православие и русская культура. М., 1985. С. 80.

[7] Крест бесконечный: В. Астафьев – В. Курбатов: Письма из глубины России. Иркутск, 2002. С. 128.

[8] *Абрамов Ф.* Чистая книга. М., 2003. С. 457.

[9] *Астафьев В.* Сочинения: В 2 т. Екатеринбург, 2003. Т. 1. С. 265.

[10] *Свт. Иоанн Златоуст.* Беседы на Евангелие св. Апостола Иоанна Богослова. Беседа 83. Т. 2. § 447. С. 555.

[11] *Белов В.* Избранные произведения: В 3 т. Т. 3. М., 1984. С. 136.

[12] *Распутин В.* Деньги для Марии. М., 2004. С. 289.

[13] *Распутин В.* Живи и помни. М., 2003. С. 283–284.

[14] *Есаулов И.А.* Пасхальность Русской словесности. М., 2004. С. 12.

[15] Крест бесконечный: В. Астафьев – В. Курбатов: Письма из глубины России. Иркутск, 2002. С. 232–233.

[16] Там же. С. 188.

Суровова Л.Ю.
(Москва)

ПИСАТЕЛЬ И БОГОСЛОВ: ПИСЬМА А.В. КАРТАШЕВА И.С. ШМЕЛЁВУ

Среди корреспондентов И.С. Шмелёва имя профессора Свято-Сергиевского богословского института в Париже, церковного историка Антона Владимировича Карташева стоит в одном ряду с такими именами, как И.А. Ильин, А.И. Деникин, К.Д. Бальмонт, Н.К. Кульман. Это интеллектуальная, общественно-политическая и литературная элита эмиграции. Разумеется, нельзя приравнивать переписку Шмелёва с Карташевым к переписке «двух Иванов», прежде всего количественно; в архиве писателя сохранилось чуть более пятидесяти писем Карташева. Но письма эти, как и сама дружба писателя с богословом, – ценный документ, расширяющий наши представления о сложной и противоречивой личности Шмелёва и как человека, и как художника.

Прежде чем говорить о письмах Карташева, необходимо обозначить основные вехи его биографии. Младенчество прошло среди рабочих горного уральского завода в Екатеринбургском уезде, Пермской губернии. Прадед из чернорабочего дорос до управляющего заводом. По наследству передавался из поколения в поколение завет непременно «выйти в люди» знанием, начитанностью, трудолюбием. Через всю жизнь пронес Антон Владимирович этот завет. По

окончании Пермской духовной семинарии его послали на казенный счет в Санкт-Петербургскую Духовную Академию. Карташев скромно умалчивает о своих успехах в учебе. Но, судя по тому, что ему предложили остаться при кафедре истории Русской Церкви в этой Академии, будущий богослов принадлежал к числу первых студентов. Через год он уже возглавил кафедру. Подающий большие надежды молодой учёный со всей страстью увлекся вопросами религиозного обновления в жизни Церкви, приняв деятельное участие в Религиозно-Философских собраниях. Когда собрания преобразовались в Религиозно-Философское общество, Карташев с 1905 года занял место Председателя, что принесло ему в обществе немалую известность. И когда формировалось Временное Правительство, обер-прокурору Святейшего Синода В.Н. Львову посоветовали взять себе в товарищи «либерального богослова» Карташева, который вскоре и сменил Львова на этом посту[1].

Антону Владимировичу принадлежит честь освобождения Русской Церкви от духовного наследия Петра I и выведения её из-под опеки государства. В 1917 г. он официально открыл I Всероссийский Церковный Собор, вновь установивший патриаршество. Как министр Временного Правительства, Карташев подвергся насилию со стороны большевиков после октябрьских событий. Он сидел в Трубецком бастионе Петропавловской крепости, а будучи выпущенным и находясь под надзором, вёл переговоры об организации антибольшевистских «центров». Опасаясь ареста, в 1919 г. Карташев бежал через финскую границу; затем осел в Париже, участвовал в организации Русского национального комитета, в 1924–1940 гг. был его бессменным председателем.

Приблизительно с этого времени и следует отсчитывать начало знакомства И.С. Шмелёва с Карташевым. Первое письмо богослова датировано сентябрём 1923 г. Обсуждается волнующий Шмелёва вопрос о воскресении России и в каких людях она воскреснет. Обличая правых и левых, первых за невежество, вторых за отречение от национальной физиологии, Карташев ставит в этой политической борьбе на русское крестьянство: «Разве в вере Достоевского, потрясающего нас провидчеством, не предуказана неизбежность этого вихревого восстановления благой народной стихии? Разве в начавшемся сейчас в России народном движении около эпидемически «обновляющихся» икон и куполов не пробиваются первые струйки грядущего извержения русского вулкана? Да, близ есть, при дверех…» [*РФК*; от 6/19 сент. 1923] <Здесь и далее при ссылке на *РФК* в

квадратных скобках указывается дата цитируемого письма. – *Л.С.*>. С упованием на «близ, при дверех» Карташев будет писать статьи для еженедельника «Борьба за Россию», которым руководил С.П. Мельгунов. Он горячо убеждён в нужности эмигрантского свободного печатного слова для тех, кто в неведении полной правды. Поэтому укрепляет Шмелёва в его колебаниях: не праведнее ли вернуться в Советскую Россию, жить среди страдающего народа: «Да, еще один подвиг: перестать соединять в воображении восстановление России с горделивой мыслью о "моем", каждом из нас, деятельном участии в этом. Экая, подумаешь, важность, через меня или без меня воскреснет Россия! Если бы не было этой гордыни, то не было бы и особенно беспокойных интеллигентских гаданий: что я должен идти туда жить с народом, или я должен творить для народа здесь? Надо не обманываться. Наши вопросы маленькие, лично биографические. Мы муха на рогах быка. Воскресающий народ (его совесть) ещё простит тем интеллигентам, кто там в порабощении блудодействует, но уже никак не пощадит псов, возвращающихся на свою блевотину. И, конечно, тосковавших и хиревших здесь примет на празднике своего воскресения с миром, как гостей подходящих, сохранивших в чистоте брачную одежду» [*РФК*; от 6/19 сент. 1923]. Далее излагается национальный катехизис, который должен усвоить эмигрант: 1. Верить в воскресение России, как в смысл своей жизни. 2. Чудо гибели России – чудо Голгофы. 3. Воскресение совершается на наших глазах. 4. Скитание наше есть подвиг, если пройти его с честью.

Идеей Национального Катехизиса, подброшенной Карташевым, Иван Сергеевич будет вдохновляться долгие годы, о ней с пафосом напишет И.А. Ильину в начальный период их знакомства: «Да, думается мне, – надо в основу **Бога** положить, т. е. идейную основу, выверивши, иметь, философию русского возрождения построить и по ней – действия вести. Закваску надо. И я, думая о сем, блуждаю. Надо творить философию нашего бытия, надо новые идеалы **поднять** для поколения (как иконы поднимают!), зажечь ими, и тогда – построения политич<еского> и всякого характера д. б. ясны. Д. б. создан катехизис!»[2]. Знакомство с Ильиным завяжется у Шмелёва с рассказа «Свет разума» (1926), своей тематикой отвечающего взглядам Карташева на возрождение России силами самого угнетенного народа. Герой этого крымского рассказа, неудержимый в своем благочестии отец дьякон, отказывается постичь, как соединить разум и сердце. Это изумление перед неразрешимой загадкой Шмелёв даровал своему герою от себя. Писатель завидовал способности Карташева сочетать в

своей личности разумное и сердечное. На протяжении многолетней дружбы писатель будто испытывал богослова, стараясь выведать у него эту сокровенную тайну.

С самых первых писем дружба Карташева и Шмелёва строится на вопросах и ответах. Шмелёв был настроен спрашивать, а его собеседник добросовестно отвечать. Нравственные устои Карташева не позволяли ему скрываться за софизмами, уходить от прямых вопросов, и всё это соединялось с желанием быть полезным. Карташев не мог отказать никому, если требовалось его знание, обширная эрудиция. Когда в 1925 г. открылся Богословский институт им. преп. Сергия в Париже и Карташев стал сотрудничать с двумя кафедрами (кафедра Истории Церкви и кафедра Ветхого Завета), его двери в любое время были открыты для каждого семинариста. Доверялись его интуиции, помогавшей с точностью предугадать расстановку политических сил. В письмах этого периода к Шмелёву звучат грозные предсказания о «холодной войне», могущей перерасти в Третью мировую, имена политических лидеров 1930–1940-х годов тасуются им как карты. Но помимо злободневности, мировой политики, занимавшей каждого эмигранта, существовало свое, неотступное, неотвязное, личное, которым открывается условно второй этап отношений между Карташевым и Шмелёвым. А первый, прошедший под знаком национального катехизиса, завершается «подарком» от Карташева, творческой подсказкой. На письме друга Шмелёв оставил заметку на полях: «Зарождение романа "Няня из Москвы"». Это напротив слов: «Рад, что и мои комментарии пригодились», – а далее отклик на план «Иконки» (первое название «Няни»): «Иконка – Ваша тема подлинная. Надо только, чтобы не превратилась в вид "народничества" и не отжило свой век скоро, как Гл. Успен. и Златовратский, а зажило бы в слове так же вечно, как Петербург Пушкина» [*РФК*; от июня 1930 г.]. Мы можем лишь догадываться о содержании комментариев Карташева. В речи, произнесённой им 28 декабря 1929 г. на митинге протеста против зверств советской власти в России, он признался: «Именно через сравнение с нынешним рабством и террором, с подлинным хамством и всеобщим попранием свободы и человеческого достоинства и сияет, как ясный день, та истина, что Россия до революции, несмотря на все её недочёты, была страной права, культуры, человечности и народного благоденствия. Все иностранцы, жившие в России, могут засвидетельствовать, как прежняя русская жизнь была хороша, радостна, легка и свободна»[3]. Вероятно, Карташев делился со Шмелёвым своими заблуждениями, всеми теми искусами,

одолевавшими его в период тесного общения с четой Мережковских, инициировавших религиозно-философские собрания. Цель собраний – устроить встречу интеллигенции с людьми из «иного мира», из духовенства. Для Карташева встреча оказалась роковой, интеллигентский лагерь с его пафосом революции, переворотом, богоискательством выбил молодого профессора Духовной Академии из привычной колеи. По-видимому, он увлёкся идеями Зинаиды Гиппиус. Ее размышления 1902 г. о ситуации в Русской Церкви – это упрек духовенству в косности и некультурности. Один о. Иоанн Кронштадский и подобные ему достойны похвалы, но их вера слепая, детская. «Увы! Увы! – восклицает Гиппиус – Как нам отсечь нашу жажду разумения, нашу молитву о жизни, о ее правде, – и всем человеке?»[4]. Неопытного Карташева манила зажигающая идея Дмитрия Мережковского о воплощении христианства: «об охристианении земной плоти мира, как бы постоянном сведении неба на землю». «Мережковский утверждал, что эта идея уже заключена в догматах, которые не суть застывшие формулы, какими считают их все исторические церкви, но подлежат раскрытию соответственно росту и развитию человечества»[5]. В конце концов Карташев предпочтёт остаться в лоне Православной Церкви, прекратит участвовать во взаимных «причащениях» на квартире у Мережковских. А идея о «низведении неба на землю» навсегда соединится у него с Халкидонским символом веры, с воплощением Сына Божия. О периоде своего отступничества богослов старался не вспоминать в эмиграции. Студенты Сергиевского института в Париже всегда видели своего профессора на клиросе, наравне с ними смиренно несущего певческое послушание. Не раз прозвучат признания Карташева в письмах Шмелёву об омолаживающем действии богослужения на человеческую душу: «Монашеское утешение церковью: – будто мое детство, будто это "мой" архиерейский дом в Екатеринбурге, блаженство славянских речений и напевов, как бы смерти и страданий уже нет, как бы уже у Христа за пазухой, как бы уже "в невечернем дни царствия твоего"...» [*РФК*; от 26/13 апр. 1948]. С восьми лет Карташев был посвящен в стихарь, и этот зажжённый в нём огонь веры продолжал греть его, не угасая до самой смерти. Поэтому не удивительно, что в июле 1930 г. именно к такому человеку обращается Шмелёв со своими религиозными вопросами и сомнениями. Для разбега Карташев отвечает в письме на «малые» вопросы – дает справку о Черниговском ските близ Троице-Сергиевой лавры. Это нужно Шмелёву, вероятно, для «Богомолья». Но вот от рассказа о своем последнем говении у

Троицы богослов плавно переходит к вопросам не литературного, а душевно-психологического характера. Он убеждает друга устраниться от российской трагедии, от апокалиптики, и стяжать «сердце новое», т.е. Святого Духа, хотя бы каплю благодати, по Серафиму Саровскому. Эту «каплю», или «дрожжи», нельзя обрести, читая святых отцов: «ибо люди иного времени, иной психики (даже чисто исторически)». Не исключая святоотеческое чтение для Шмелёва, богослов указывает на Церковь как на ключ к их уразумению. Богослужебные книги, церковное пение и чтение способны, по его мнению, помочь разрешить душу от уныния и отчаяния. «Вот книги – всем книгам книги!! И само свящ[енное] писание в богослужебном же произнесении и перепевах. Эти слова пленяют душу и дают ей иную родину, иную мать родную, иное золотое детство нашей душе – младенцу, иные блаженные сны, мечты и радости юности духовной, иные слезы счастья, иное родство, иной крепкий, нестареющий долг вековой. Это не только "пристань", но твердыня неразрушимая, покой души навеки, "У Христа за пазухой"» [*РФК*; от 26/13 июля 1930].

Делится Карташев своим опытом молитвы, но где-то иной раз это похоже на нравоучение, которое учитель прописывает своему нерадивому ученику. Вот выразительный пример: «когда вдруг чувствуешь, что уже упал в яму и хочется зверино завыть от уныния, тогда (как упавший в колодец напряжет же через силу мускул и удержится на брошенной ему веревке) с усилием и натугой до боли надо ухватиться за молитву, да начитавшись святых слов переломиться, да намолиться до сна и молитвенно заспать удушье дьявола» [*РФК*; от 26/13 июля 1930]. Для богослова, навыкшего молиться за каждодневными литургиями, нет в этом деле ни затруднений, ни преткновений. Но и памятует он о молитве сектантской, какой она была у декадентов, которой и он молился. Предостережения его о ложной молитве не теория, не с чужих слов, он и сам когда-то сбился с дороги, добивался в молитве «выделанного» экстаза. Рекомендации даются Шмелёву очень основательные: как пользоваться Часословом для молитвенных нужд, какие акафисты могут «убаюкать в небесном». Порицается всякая противоестественность, напротив, признается механика, упражнения, тренировка памяти. «Итак, попробуйте с этого самого нормально-методического конца, – предписывает Карташев. – Конечно, люди различны и психика капризна, пути поэтому не одинаковы. Но все-таки надо знать методу. Германия в науке и в дисциплине национальной вся стоит на методе. «Без снасти и вши не убьешь», грубо говорит русский

народ. Без методы, анархически ничему не выучишься и в духовной жизни. Нужна работа, труд, но нужно и знание, выучка» [*РФК*; от 26/13 июля 1930].

Рядом с красотой богослужения таятся проза и скука – предупреждает богослов, но и это пройдёт, стоит лишь начать. И на запрос Шмелёва о недоступности, надземности, несказанности божественного Карташев будто добродушно машет рукой: «Бог, Христос, Богородица, молитва – всё это – реальное, как наше тело, пища, одежда. И нечего особенно жеманиться – об этом не говорить якобы из-за "несказанности". Посмотрите, простые верующие люди говорят об этом за "едой", за чаем, в промежутки с "делами", куплей и продажей. И это естественно. А интеллигентские "несказанности" часто "кокетство" или словесность» [*РФК*; от 26/13 июля 1930]. Шмелёв был задет пространно-назидательным письмом от Карташева. Пожалуй, странными выглядят все эти наставления о посещении служб, о молитве по Часослову, когда почти написана первая книга «Лета Господня», показывающая необычную осведомлённость её автора о существовании богослужебных книг. В архиве Шмелёва сохранилась машинописная копия ответного письма Карташеву. Конечно, это не прямой ответ на выше цитированное письмо Карташева, но явно различимы отклики на неприятно подействовавшее на Шмелёва послание к нему богослова.

В 1933 г. Иван Сергеевич не без потаенной обиды обмолвился: «Я временами теряю всякую веру… особенно ныне! от-чаяние! И уповаю – найтись. Вы меня назовете язычником и ересиархом, если бы узнали, что творится в душе моей! Но ещё верую – не случайны мы и всё не случайно. По кр<айней> мере я не нигилист» [*РФК*; 1933]

Теперь дружеские чувства писателя к богослову будет омрачать некоторое раздражение. Хлопотавший об издании «Богомолья» в YMCA-PRESS и буквально ухаживавший с этой целью за Вышеславцевым, Карташев договорился с «Возрождением», что будет напечатана статья о «Лете Господнем», ждали только выхода книги. И тут вдруг случилось несчастье: на отдыхе загорелся примус и жена Карташева получила сильнейшие ожоги. Хотя Шмелёв и сочувствовал другу и понимал, как он выбился из сил, ухаживая за больной, но в письме к Ильину посетовал, что Карташев тянет и тянет с рецензией. С недовольством отреагировал Шмелёв и на выступление Карташева по случаю получения И.А. Буниным Нобелевской премии (17 декабря 1933 г.). Карташев оценивал свою речь как обличительную. В письме Шмелёву он докладывал: «И Бунин остолбенел. Ему было нелегко. Он

мне не без страха кланялся и жал руку. Но сказать после этого уже ни слова публике не решился. Даже обидел многих, что ушел немым» [*РФК*; от 5 дек. 1933]. В том же 1933 г. Карташев усердно хлопотал о возвращении Шмелёва в газету «Возрождение», с которой писатель порвал из-за отказа напечатать его статью о книге К. Попова «Гг. Офицеры».

Не в унисон с хвалебным рассказом Карташева об английской нации создаст Шмелёв свой очерк «Мартын и Кинга», будто бы опровергая доводы богослова в пользу англичан. Написан очерк осенью 1934 г., после получения письма от Карташева, в котором тот передаёт свое восторженное впечатление от первой встречи с Оксфордом: «Такого культа образования и умственной жизни ни один народ еще не сумел так наглядно, так подавляюще воплотить в камнях и зданиях! От Тернавцева я часто слыхал об этом величии камней Рима. И я не могу отделаться от сравнений, что Оксфорд – это второй Рим и что нация, его создавшая, в чем-то сравнялась по мировому первенству с Римом» [*РФК*; от 8 авг. 1934]. Далее в том же письме можно уловить отзвук Шмелёвского рассказа «Два письма»: «Но нет жестокости пожелать им испытать ужас. Так он надоел, что радуешься, что где-то ещё его не знают. И хочется оставить их как детей – играть» [*РФК*; от 3 авг. 1934].

В рассказе «Два письма» (1924) Шмелёв обращался к Европе, и в частности к Англии, с обвинением: вместе с западной богатой культурой привился в России революционный сорняк. Хотя упрёки заканчиваются пожеланием избежать потрясений, но современная Англия не выглядит островом, и в прямом и переносном смысле, на котором продолжает благоухать цветок древней культуры, этот цветок завял под напором цивилизации. Карташев же потрясён обилием науки, потрясён уважением к ней обычных мещан, стекающихся толпами поглазеть на дворцы Оксфорда. И всё же очерк «Мартын и Кинга» (первоначально предполагалось ввести его в число очерков второй книги «Лета Господня») создан не без обаяния от письма Карташева. Сюжет этого очерка напоминает эпизод из очерка «Крещенье»: русский мужик состязается с иностранцем и одолевает его своей природной крепостью, а не хитростью и наукой. Но образ англичанина Кинги, несмотря на осуждающие отзывы о нем старичка Горкина, сам по себе не несет негатива, отрицательным его делают забавляющиеся им как игрушкой богачи. Вот этот образ игрушечного государства и игрушечной нации родился у Шмелёва благодаря Карташеву.

Возможно, развивая тему иностранца и русской культуры, Шмелёв воспользовался наблюдениями, сделанными Карташевым над англичанами, над стилем их городов: что-то есть московское в их «мешанине стилей», а в Темзе есть сходство с Москва-рекой. Так воплощение «ame slave», героиня романа «Иностранец», находит в американце черты, напоминающие ей родного отца.

Третий этап (опять-таки условно) взаимоотношений писателя и богослова определила смерть жены писателя Ольги Александровны. Шмелёв перебрался на квартиру Карташевых, в крошечную комнатку, пролежав там без обещанного ухода четыре месяца. После чего он пожаловался Ильину, что это подействовало на него отравляюще. И когда Карташев посетил с лекциями Прагу, то позволил себе колкое, как бы в отместку, замечание, что на выступления профессора богословского института приходилось загонять; напротив, ему, Ивану Сергеевичу, устраивали искренние овации. Но смерть жены, тем не менее, обнажила самые болевые точки Шмелёва, и он как никогда нуждается в разрешении сложных религиозных вопросов. Карташев вспоминал, что Иван Сергеевич открыто завидовал его религиозной наивности. Но как в действительности воспринималась Шмелёвым та вера Карташева, которую тот излагает в своих письмах? В наступлении Святой четыредесятницы Карташев находил источник нескончаемой радости. До тонкостей знавший богослужение и в этом вопросе консультировавший с охотой Шмелёва, богослов не уставал расписывать в письмах другу красоту православного обряда. Не считал ли Шмелёв подобные восторги чересчур эстетическими? Ведь простой народ, у которого книжные мудрецы, интеллигенция должны учиться вере, так никогда о религии не судил. Тут-то и появляется из-под пера Шмелёва некий дружеский шарж под названием «Почему так случилось» (1943). Нет, старый профессор, герой шмелёвского рассказа, собеседник Мефистофеля, не слепок с Карташева, но некоторые черты у него позаимствованы. Главное – это эстетическое отношение к религии, к богослужению. В этом пункте Шмелёв и полемизирует на страницах рассказа и с Карташевым, и со своим героем-профессором, знатоком греческого языка. Слёзы, проливаемые над глубоким смыслом 103-го предначинательного псалма, исходят у профессора от разума, и потому лишь потеха Мефистофелю – напротив, полуграмотный Микитка, коверкающий и перевирающий слова молитв, так плачет изнутри своего благоговеющего перед Богом сердца, что достигает таких высот, какие недоступны ни одному богослову. Присутствуют в рассказе и некоторые моменты биографии

Карташева: его путешествие в Грецию и председательство в религиозно-философском обществе, его музыкальность, участие в церковном хоре и даже отступничество, разрыв с официальной церковью ради своих интеллигентских умствований. Именно под таким углом зрения воспринимал Шмелёв религиозный путь Карташева.

За свое прошлое в кругу Мережковских этот уже старик оправдывался перед писателем в письмах, уверял, что лишь изучал очень любопытную для него богемную среду. Но относительно воззрений друга-богослова Шмелёв заблуждался, поэтому был удивлен полученным от него пространным письмом-признанием в конце 1938 г.: «Я поставил резко-прямо вопросы Карташеву… и – получил… ужасающее письмо: он должен был раскрыться – и – ничем не мог прикрыть "голоты своей"»[6] – поделился Шмелёв своим первым впечатлением с Бредиус-Субботиной. Но чем ужаснуло письмо Карташева от 11 ноября 1938 года?

Богослов повторяет слова Экклезиаста о равенстве в судьбах человека и скота: один конец – смерть. Ничего страшного здесь нет, успокаивает Карташев: «"Благословен… и тьмы приход!" Чего ж Вы огорчаетесь! Возврат к Отцу, как Он хочет, а не как я, – это радостная надежда. Ведь лучше и любовнее Его воли быть ничего не может. Как Он судит – так и надо к моему счастью, которого я сам не создам и просто не знаю! Ведь мы радуемся сну, как блаженству. Это прообраз радостной встречи смерти, как покоя, как блаженства обновления, блаженства надежд на ино-бытие. Если Ему угодно даровать его нам…» [*РФК*; от 11 нояб. (29 окт.) 1948]. Свою надежду на блаженное успокоение после смерти Карташев назвал оптимистическим легкомыслием, вычитанным не из книг, не от святых отцов, не от разума. Основа его веры, оказывается, беспомощно проста – это вера человека-комара, наделённого всеведущим сердцем: «Сердцем человек, ничего не зная умом, знает решительно всё, что ему нужно: о Боге, о себе и о всём в мире. И это знание удивительно тожественно с евангелием. И хотелось бы <его разделить>, как-нибудь переделать это евангельское зерцало, да ничто, ни у кого (ни у Гёте, ни у Ницше, ни у Достоевского, ни у Розанова) не выходит. Простецки сидит в этом комаре-человеке в его совести, в одной невидимой точечке, весь Сам Бесконечный Бог, сидит и непобедимо вещает чистейшую, бесприместную, абсолютную истину, не теоретическую конечно (не эллинско-философскую ἀλήθείαν), а совестную, жизненно путеводную, практическую: библейско-симетическую: эмуна (это – "вера" Авраамо-

ва, "единоспасающая" по ап. Павлу!). Всякому младенцу она ясна и даже яснее, чем запутавшимся в мудростях человеческих, "только человеческих". "Если не умалитесь, как дети, не войдете в Царствие Божие"» [*РФК*; от 11 нояб. (29 окт.) 1948]. Покажется странным ужас Шмелёва перед той истиной, которую он сам не однажды излагал в лучших своих произведениях, от светоча которой согревал душу. Шмелёв перечитал и философов, и богословов, пытаясь найти у них ответа на свои сомнения, пытаясь узнать о реальности потустороннего, – и вдруг умнейший человек признается ему, что умен лишь тем, что ничего не знает, как Сократ, что мозг его – лишь «кишка», за которой положено ухаживать и насыщать, как чрево пищей, так и эту «кишку» – книгами. Еще удивительней для Шмелёва было прочесть, как отождествляет себя Карташев с воробушком. Именно «воробушек», т. е. простой некнижный человек, противопоставлен мудрецу-эстету в рассказе «Почему так случилось». И на богослужениях Карташев ничем не отличается от мужика Микитки, также внеразумно возносится на молитве: «Может быть это юродство, может быть это "падение" с какой-то мнимой мирской высоты, но это самоочевидное, осязательное религиозное счастье. Его ни на что не променяешь. "Прияж и виждь". Я это называю "христианским легкомыслием". И уже не каюсь в нем, а боюсь как бы Бог не наказал, не отнял его» [*РФК*; от 11 нояб. (29 окт.) 1948] – заканчивает Карташев свое письмо-признание. Приписка к этому письму содержит замечания о «Росстанях», что они за сердце «хватают», как «Барышня-крестьянка», «Капитанская дочка», «Дворянское гнездо», «Детство. Отрочество. Юность». В классическом списке не хватает какого-нибудь чеховского шедевра, например, «Архиерея». О Чехове и его «хватающем за сердце» «Архиерее» будет создан в 1949 г. рассказ «Приволье», который Шмелёв посвятит Карташевым. Герой рассказа, дьякон, страдающий падучей, рассуждает о Чехове, писателе и человеке, и, вопреки всем тем, кто видел в нём безбожника, причисляет его к праведникам за его бессмертные творения, полные духовной красоты. Дьякон, человек-комар, беспомощный в своей болезни, тем не менее постигает тайны Божьего Промысла своим всеведущим сердцем.

Думается, Шмелёв, отреагировав на «Авраамову веру» Карташева, благодарил богослова за откровенность и развил его мысли в рассказе «Приволье». Карташев, в свою очередь, снял шляпу перед Шмелёвым, признав в нем талант богослова: «Вы в честь величайшего Богослова и Евангелиста стали тоже б о г о с л о в о м "несказанного", а потому и

вечно ненаписанного, сердечного богословия русской христианской души. А посему утешайтесь» [*РФК*; от 25.09/08.10–1949].

На этой мажорной ноте и следует поставить точку. Карташев напишет по кончине Шмелёва две статьи: «Певец Святой Руси»[7] и «Религиозный путь Шмелёва»[8], которые представляют лишь рефлексию по поводу дружбы двух замечательных людей и не передают живого нерва их бесед и споров.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Об этом см.: *Веритинов Н.* Человек великого разума // Возрождение. Париж, 1960. № 106. С. 107-112; *Еп. Кассиан (Безобразов)* А.В. Карташев // Православная мысль. Париж, 1957. Вып. 11. С. 9–16; *Архим. Константин* Памяти Карташева // Православная Русь. 1960. № 18. С. 9; *Протоиер. Мейендорф И.* А.В. Карташев – общественный деятель и церковный историк // Вопросы истории. 1994. № 1. С. 169–173 и др.

[2] *Переписка двух Иванов: (1927–1934)*. С. 34.

[3] Борьба за Россию. 1930. № 160. 8 янв.

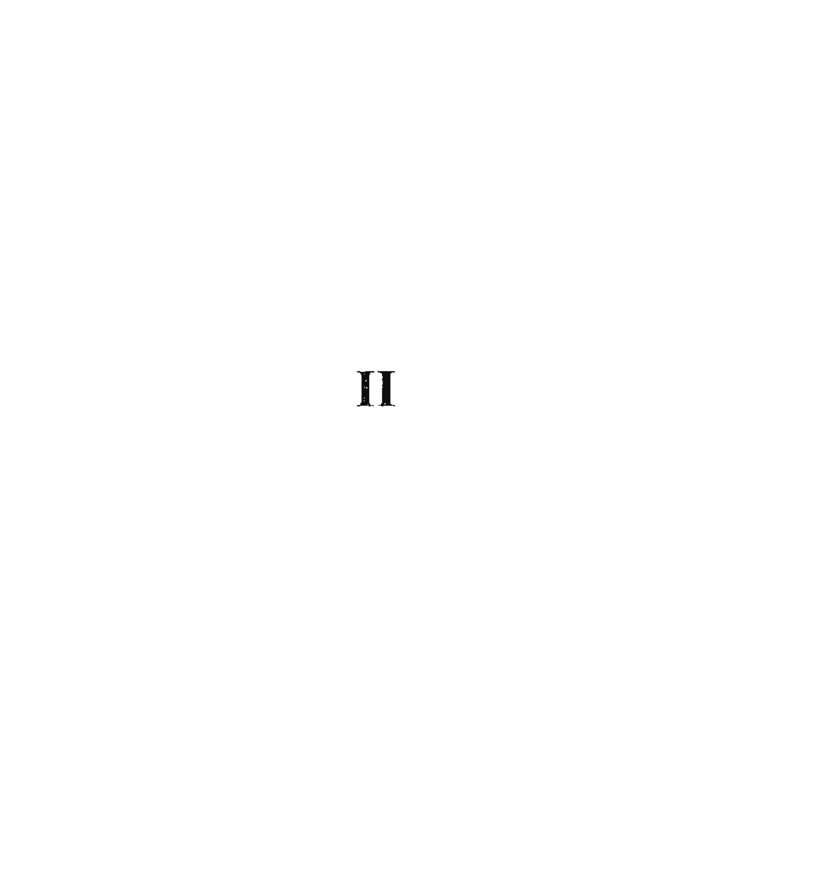
[4] *Гиппиус З.Н.* Дмитрий Мережковский. М., 1991. С. 367.

[5] Там же. 360.

[6] *Роман в письмах*. Т. 2. С. 688.

[7] Возрождение. Париж, 1950. Тетрадь X (Июль-август). С. 157.

[8] *Памяти Шмелёва*. С. 65.



II

Спиридонова Л.А.
(Москва)

ПОЭЗИЯ ПРОЗЫ И. ШМЕЛЁВА

В очерке «Горящее сердце» К. Бальмонт писал о творчестве И. Шмелёва: «Это – пленительное явление, яркое и ласковое. Говорить о Шмелёве как о писателе можно и должно, много и долго. Это придет»[1]. Время пришло только в 2000 г., когда Шмелёв вернулся в Россию не только каждой написанной строкой вместе с архивом, привезённым из Франции, но и душой своей, успокоившейся, наконец, согласно его завещанию, в некрополе Донского монастыря.

Незаурядный талант Шмелёва, раскрывшийся особенно выразительно в годы эмиграции, заставил пересмотреть устоявшиеся оценки его творчества и признать вслед за философом И. Ильиным, что он превратился в «великого мастера слова и образа», выразителя русской национальной идеи и основ «духовного бытия» России[2]. Анализируя произведения Шмелёва, В. Распутин заметил, что это – «писатель огромной духовной мощи, христианской чистоты и светлости души»[3].

Шмелёв не раз признавался в своей любви к жизни: «Я – от земли, прадеды мои были государственные крестьяне... Богородского уезда Московской губернии – самой разбойной волости, Гуслицкой, откуда фабриканты Морозовы – с нами как-то в родне, через прабабку Устинью...», «Да, я люблю жизнь. Иначе я не был бы т е м , кто я»[4]. Поэзия жизни – со всеми её ароматами и звуками, во всём многоцветии земного бытия, в возвышенном и низменном – основа художественного мировосприятия Шмелёва. Мастерство писателя в описаниях природы и русского патриархального быта общепризнанно. Избегая «ненужных», «лишних», по его определению, пейзажей, он живописует картины природы, неразрывно связанные с внутренним миром героя, передающие состояние его души и его настроение. При этом автор и лирический герой, как правило, тесно связаны между собой, ибо нарратив – едва ли не самый характерный прием в произведениях писателя. Мальчик Ваня, от лица которого Шмелёв часто ведет повествование, – выразитель его собственной духовной сущности.

«Жизнь во свете» – идеал Шмелёва, подразумевающий чистоту помыслов и деяний, верность христианским заповедям, любовь к России и её народу. Земное неразрывно связано в творчестве Шмелёва

с небесным, ибо он верит: всё в природе и человеческой жизни совершается по воле Всевышнего. Двоемирие как структурообразующий принцип творческого метода писателя основано на попытках найти выход из мира Времени, т.е. реальной человеческой жизни, в мир Вечности, соединить земное и небесное. В его произведениях дух действительно всегда просвечивает сквозь тело. Шмелёв признавался: «Небо я спустил к земле… и сочетал их»[5]. Передавая всё многоцветие бытия, все краски природы и трепет чувств, писатель верил, что за земной жизнью требовательно и внимательно наблюдает невидимое Око. Это оно в рассказе «Последний выстрел» не даёт покоя герою, ослеплённому чувством мести. Оно наблюдает за людской суетой и «гомозней» в рассказе «Карусель», оно же участвует в святой тайне зачатия нового зерна в лирической миниатюре «Свете тихий», вселяет надежду в отчаявшегося страдающего человека. Жизнь души человеческой и проявления Святого Духа неразрывно связаны в произведениях Шмелёва. В творчестве писателя земная обыденная жизнь раскрывается как источник всего живого и вечного, что есть в русском народе. Поэзия жизни показана и в труде плотничьей артели, возводящей помост для празднования юбилея Пушкина, и в строительстве ледяного дома, и в изображении портомойни на Москва-реке.

Впечатление «гущи жизни», насыщенности земного бытия создается с помощью описания вещи, которая играет у Шмелёва особую роль. В этом смысле его можно назвать продолжателем традиций Гоголя, который широко пользовался приемом перечисления предметов быта, деталей портрета, названий разного рода кулинарных блюд. Но у Шмелёва вещь является не средством типизации при изображении характеров героев, а проявлением традиционно русского образа жизни. Характерный для его ранних рассказов синтез социального и реального сменился в 1910-х гг. признанием теории «живой жизни», которая противостояла классическому реализму, ибо сопрягала воедино «вещное» и «вечное».

«Философия сердца», доминируя в произведениях Шмелёва 1910-х гг., свидетельствует о новом качестве его творческого метода. Изображая бытие через быт, он создает такие произведения, как «Пугливая тишина», «Росстани», «Карусель», «Лик скрытый» и др. Чувство причастности человека к «таинственному ритму, которым полна мировая жизнь», в эти годы сближало Шмелёва не со знаниевцами, группировавшимися вокруг Горького в начале XX века, а

с писателями, объединившимися вокруг сборников «Слово» и «Книгоиздательства писателей в Москве». Лик вечности писатель усматривает и в суете будничного дня, и в гармоническом мире природы, и в чувстве близости человека к чему-то высокому, пробуждающему его совесть.

Уроки революции 1905-1907 гг. не прошли для Шмелёва бесследно. Накануне новой революции он размышляет о добре и зле, силе духа и власти оружия, вине и её искуплении и приходит к выводу, что с помощью насилия нельзя осуществить вековечную мечту о социальной справедливости (очерк «Убийство», рассказ «Голуби» и др.). Писатель изображает замутившееся от гнева народное море, в котором под влиянием большевистских агитаторов растет животная злоба, слепое всепоглощающее чувство возмездия. Растление духа народа Шмелёв считает самым страшным из преступлений, особенно если этим занимаются люди, лишённые чувства кровной связи с Россией. Носители новой «интернациональной» веры были в глазах писателя убийцами именно потому, что отвергли христианские заповеди и забыли о совести. «Философия сердца», исповедуемая писателем, не позволяла ему принять и оправдать «проклятый чертополох», людей без родины и чувства патриотизма.

В 1919 г. Шмелёв написал цикл сказок, в котором намеки на актуальные события времен гражданской войны в Крыму сочетаются с сатирико-юмористическим и одновременно трагическим осмыслением происходящего. Герои сказок «Преображенский солдат» и «Матрос Всемога» («Всемога»), получившие после революции «полную слободу», не могут использовать её на пользу людям, т.к. запродали бесам-интернационалистам «свою русскую честь-совесть». Всемога, который и впрямь поверил лысому бесу, что ему «недалече до Бога» (8, 587), начал действовать так: «всё начальство прекратил, корабль утопил» (8, 585), золотыми кольцами, браслетами, часами разжился и пошёл гулять-погуливать. Войдя в кураж, он не замечает бедствий народа, может убить ребенка, ограбить банк. Преображенский солдат тоже не может найти себе дела «на слободе»: на самокатах досыта накатался, по дворцам на пуховых постелях навалялся, винца всякого попил заморского, на Питер с аэроплана плевал. А когда ему стало страшно, вспомнил про Николу Угодника, да лампадки-то не нашел: ее сапогом разбили.

Трагедию русского народа Шмелёв переживает прежде всего как кризис вседозволенности, бесовское наваждение в обществе, отвернувшемся от евангельских заповедей под влиянием

большевистской пропаганды. Он верит лишь в белое воинство, которое может спасти страну. В сказке «Степное чудо» Россия изображена в виде умирающей бабы, которую грабят все, кому не лень: жадный мужик, корыстолюбивый солдат, лихой матрос. Спасают ее только воин, который «Родину шел-искал», и святой Николай-Угодник. На крик воина: «С нами Бог!» – отзываются только братья во Христе.

Эмиграция углубила духовный кризис Шмелёва, пережитый им после расстрела большевиками единственного сына. Повесть «Солнце мёртвых» отразила события Гражданской войны в Крыму как гибель цивилизации, умирание всего живого и даже смерть самого солнца. В этом произведении можно обнаружить новое качество творческого метода писателя: сочетание неомифологизма с национальной русской символикой. «Солнце мёртвых» – это не летопись гражданской войны, а откровение о жизни и смерти, в котором страдания отдельной личности рассматриваются на фоне гибели России и шире – на фоне всемирной трагедии истории. Образ автора возвышается в повести до символа Христа, принимающего на себя непосильный груз собственной и чужой боли. Поняв это, Р. Роллан писал Шмелёву: «Я чувствую Ваше страдание. Вы – распятый! Я тоже был бы им, если бы мне пришлось увидеть то, что видели Вы»[6]. Человек в «Солнце мёртвых» соотносится не столько с действительностью, полностью разрушающейся и деформирующейся, сколько с универсальными законами миропорядка и высшими силами бытия.

И. Ильин писал о Шмелёве: «Символом его творчества стал человек, восходящий через чистилище скорби к молитвенному просветлению»[7]. Оказавшись в эмиграции и безмерно тоскуя по родине, Шмелёв начинает воссоздавать Россию в своем художественном творчестве. «Светлое царство русское», которое возникает на страницах романов «Лето Господне», «Богомолье», «Няня из Москвы», «История любовная», в книгах рассказов «Родное» и «Свет Разума», – это мир купцов и подрядчиков, плотников, каменщиков, маляров, замоскворецких мещан и просто людей «всякого калибра и всякого общественного положения». Русский человек встаёт перед читателем в произведениях писателя во всей его физической осязаемости и вместе с тем овеянный чувством ностальгической грусти. Художник творит миф о милом его сердцу Замоскворечье сквозь дымку романтических воспоминаний о былой России, навсегда потерянной автором.

Плотная материальная «осязаемость» шмелёвского мира продиктована стремлением как можно более полно отразить

характерные особенности национального бытия русского человека – в будни и в праздники, в скорби и в радости. Поэтому вкусовые и осязательные образы дополняются описанием запахов и звуков: Великий Пост пахнет кислым паром, Великая Суббота – можжевельником, Рождество – морозом и елками, Масленица – горячими блинами. И над всей шмелёвской Россией стоит волнующий перезвон пасхальных колоколов, отзывающийся в душе автора щемящей болью. Звук, цвет, запах, вкус создают целостную картину народной жизни, в которой вещь является знаком иного, высшего мира (пасхальные яйца, верба, берёзка и т.д.).

«Русскость» творчества Шмелёва раздражала в свое время, да и теперь раздражает многих критиков, для которых его художественная живопись – не более, чем сусальная реконструкция прошлого и «квасной патриотизм». Однако для Шмелёва «вещное» является средством проявления традиционно русского: широты натуры россиянина, его доброты и набожности, гостеприимства в дни праздников и «всемирной отзывчивости» в горе. Земная обыденная жизнь раскрывается писателем как источник всего живого, светлого, творческого, что глубоко скрыто в народе и является залогом грядущего возрождения России.

Так чем же является на самом деле «светлое царство русское» в поздних произведениях Шмелёва: воскрешением славянофильских идей (Москва – третий Рим), идеализацией царской России, разрушенной октябрьским ураганом 1917 года, или концентрацией существенных черт русской национальной самобытности? Бесспорно, рассказ о России минувшей был адресован не только русским эмигрантам, но и европейскому читателю и являлся прежде всего протестом против чуждых русской душе основ европейской жизни. Категория памяти у Шмелёва, как сохранение традиций народа, неразрывно связана с русским бытом и православным строем души. Только так писатель мог поведать миру о том вечном, неумирающем, что «спокон веку было». Прочитав «Богомолье», З. Гиппиус написала автору: «Непередаваемым благоуханием России исполнена эта книга. Ее могла создать только такая душа, как Ваша, такая глубокая и проникновенная любовь, как Ваша»[8]. Раскрывая сокровенный подтекст «Лета Господня», И. Ильин заметил: «То, к чему русские привыкают в России, как к своему воздуху, как к лёгкому дыханию своих душ, становится здесь живым и осязательным потоком образов, зарисованных сразу эпически и лирически. Это Россия. Это сама Россия. Это вековечный ритм её молитвы и труда»[9].

В статье «Душа Родины» Шмелёв писал о том, без чего не может жить человек: без родного неба и могил предков, без образов великих исторических деятелей, без Духа-водителя, определяющего его пути, земные и небесные, без Правды Христовой и Божьей Воли. Он верил, что Россия возродится к новой жизни, что она БУДЕТ, будет могучим православным государством: «Мы – молодой народ, сильный, у нас величайшие таланты. Но кому дано много, с того во многом и взыщется. Не затучнеем, не задремлем! И всему миру покажем пути иные! Жизнь запылает силами. Но пусть эта жизнь, на американскую колодку, будет пронизана Светом Разума во Христе!» (2, 441).

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Бальмонт К.* Горящее сердце // Константин Бальмонт – Ивану Шмелёву: Письма и стихотворения 1926-1936 гг. М., 2005. С. 352

[2] *О тьме и просветлении.* С. 384

[3] Лепта. 1991. № 4. С. 155.

[4] *Шмелев. Переписка. Ч. 1.* С. 433, 279.

[5] Там же. С. 151–152.

[6] *БФРЗ.* Письмо Р. Роллана И.С. Шмелёву.

[7] *О тьме и просветлении.* С. 406.

[8] Иван Шмелёв. Долгий путь домой. М. 2000. С. 17.

[9] *О тьме и просветлении.* С. 382.

Черников А.П.
(*Калуга*)

ЖИЗНЬ И СМЕРТЬ ДАНИЛЫ ЛАВРУХИНА: КОНЦЕПЦИЯ БЫТИЯ В ПОВЕСТИ И. ШМЕЛЁВА «РОССТАНИ»

Едва ли не с первых шагов творческого пути И. Шмелёва интересовали вопросы бытийного, онтологического порядка. Зачем человек приходит в мир, как выполняет он Божие предназначение, в чём смысл его существования, с каким духовно-нравственным багажом должен покидать земную жизнь – эти и другие проблемы возникают во многих произведениях писателя. Одним из первых подобных произведений явилась повесть «Росстани» (1913).

«Нечаянной радостью» назвал её В. Набоков, видный общественный деятель и публицист, отец будущего писателя.

«Поэтическое совершенство» этого произведения состоит, по мнению Набокова, «в мягкости колорита, в естественности и трогательной правде изображаемых людей, в удивительной законченности всей картины»[1].

Герой повести, богатый владелец банного и подрядного дела Данила Степаныч Лаврухин на исходе дней оставляет суетную московскую жизнь и приезжает доживать свой век в родную деревню Ключевую. И здесь, в тихой патриархальной деревеньке, он вновь обретает самого себя, открывает в себе подлинно человеческие черты, которые были приглушены суетой повседневных городских забот: щедрость, любовь к «ласковой тишине росистых июльских зорь», к «тихим солнечным дождям с радугами». «Точно и не порывалась совсем прошлая жизнь, а продолжалась всё та же, сбившаяся когда-то с настоящей дороги, долго вертевшаяся по чужим проселкам и снова нашедшая настоящую свою дорогу. Теперь дойдет верно и покойно, куда ей нужно» (1, 163).

Используя прием ретроспекции, писатель рассказывает о прошлом Данилы Степаныча, ушедшего в молодости из родной деревни искать счастья в шумной и суетливой Москве. Жизнь Лаврухина состоялась: благодаря крепкой крестьянской закваске, уму и предприимчивости он разбогател, умело ведя подрядные и банные дела. И вот в конце жизни, оставив сыну хорошо налаженное хозяйство, возвращается к истокам, к тому исконному, что отошло в нем на задний план в суете городского многолюдья. Старый и немощный, находит он силы бродить по окрестностям и радостно старается припомнить давно забытое: пение птиц, названия растений, грибов, невинные детские шалости и тех друзей юности, с которыми некогда делил и невзгоды, и радости.

Слово «радость» – ключевое при обрисовке внутреннего состояния персонажа, вернувшегося к первородному бытию. Зная, что скоро умрёт, он тем не менее искренне и просто радуется жизни: «**Радовало** его, что играют над ним, вертятся через хвосты белые голуби <…> что весело постукивают и скрипят скворцы, звонко трубит еще не обжившаяся корова <…> И было ему **радостно** учить ротастого, белобрысого Степана <привезенного из Москвы слугу. – *А.Ч.*> – с придурью он! – всему своему деревенскому прошлому, которое помнил еще, и рад был, что помнил <…> Молодыми **радующими** глазами смотрело на него всё, точно потерял было он всё это, а теперь неожиданно нашёл опять» (1, 164, 182).

Простота строения фразы, плавность интонаций, пастельная нежность словесного рисунка, неяркие чистые краски в изображении

природы сообщают повествованию ту мягкость и задушевность, которая отличает многие произведения Шмелёва, но в повести «Росстани» приобретает особую выразительность.

И критики, и собратья Шмелёва по перу в своё время чутко уловили такую ярко проявившуюся в «Росстанях» особенность его стиля, как музыкальность. В письме к И. Ильину от 6 июля 1932 г. Шмелёв признавался, что «Росстани» им как бы и не написались, а пропелись[2]. Изобилующие деталями описания читаются легко, буквально на одном дыхании благодаря содержащемуся в них внутреннему ритму. Таково, например, описание деревни с характерным названием – Ключевая:

«Укрылась Ключевая в тихом углу. Со всех сторон обступили её крутые горы <...> тихие русские горы, с глинистыми обрывами, в черемухе и берёзах. <...> И так было тихо, что, если выйти летним погожим утром и сесть на завалинке, ясно услышишь, как играют бегущие из-под берега ключи <...>

– У нас и росу слыхать, – говорили на Ключевой» (1, 158).

Поэтически мягко, в акварельных тонах, с приглушённой мелодией лиризма воссоздан автором скромный уголок российской провинции. Как и в других произведениях Шмелёва 1911–1918 гг., мы встречаем здесь утончённую поэтизацию тишины. Тишина – один из важнейших лейтмотивных образов произведения, придающий повествованию особый колорит. В поэтическом мире Шмелёва человек слит с природой, они существуют в едином ритме, что подчёркнуто не только пейзажными зарисовками, но и самим ритмом повествования. «Речь богатая, ритмичная, иногда, словно стих»[3], – писал о «Росстанях» критик Н. Кульман. А приятель Шмелёва эмигрантских лет К. Бальмонт, взяв в качестве зачина фразу из шестой главы повести: «Тих и тепел был май, тепел был и июнь», – создал на ее основе стихотворение «Пролетьем в лето».

Ритмизация словесного рисунка повествования достигается в «Росстанях» за счет тщательно продуманного порядка слов, звукописи, анафорических зачинов и повторов, выполняющих функции рефрена.

Вот описание приезда гостей на именины Данилы Степаныча:

«Приехал Николай Данилыч с семьёй, привёз пироги, закусок, вина, фруктов.

Приехали еще накануне кухарка-повариха и горничная Маша – помогать <...>

Приехал на дрожках, на рыжей костлявой лошади, становой, худой, высокий и черный <...>

Приехала на телегах и приходила поздравить дальняя родня...» (1, 192–193).

В своей лирико-философской повести Шмелёв широко использует и средства импрессионистической поэтики. Критик А. Дерман не случайно назвал стиль произведения «реалистическим импрессионизмом», охарактеризовав его как манеру «в простых, правдивых и в огромной массе народных словах закрепить быстрые колебания жизни, характерные и мимолётные впечатления, мелкие, когда они взяты в отдельности, но в своей совокупности дающие нечто цельное и выпуклое – художественные портреты, написанные крупными мазками»[4].

Вот портрет старика Семёна Морозова: «...близкое вечному начинало проступать в нем. Было оно в запавшем, ушедшем вовнутрь и застоявшемся взгляде бесцветных глаз, в зелёно-бурых усохших щеках, принявших цвет кожи засаленного полушубка: высыпалась и поредела бородка, засквозило лицо, как тронутое октябрьским морозцем жнитво, пожелтели и заершились брови, а уши подсохли и засквозили на солнышке желто-розовой, жидкой кровью. Выступили под сухой кожицей, как скрытые проволочки, загрубевшие жилки, померкли губы, выставились шишками скулы, и уже чуяли в нем зоркие бабьи глаза близкое смертное, тронувшее землей лицо» (1, 162). Сколько портретов старых людей встречали мы в мировой художественной литературе! Но шмелёвский портрет не похож ни на один из них, благодаря тонкости и свежести сравнений, чёткости описаний, яркости и точности деталей при описании старого человека, уже стоящего на пороге смерти.

Для повести характерно органическое слияние бытовой конкретности и широты в изображении действительности с глубоким психологизмом. Достигает этого писатель в значительной мере за счёт использования «субъектной многоплановости воспроизведения действительности» (В. Виноградов). Изложение событий ведётся здесь, как и при объективном повествовании, от третьего лица, но с широким использованием разговорного народного языка. При этом сказовые интонации синтезируются с элементами несобственно-прямой речи, которая отражает сложность внутреннего мира главного героя и одновременно образует такую нарративную форму, в которой сознания персонажа, анонимного повествователя, автора и читателя тесно взаимодействуют друг с другом. Оставаясь всё время на точке зрения Лаврухина и в рамках его речевой манеры, автор в то же время неотступно следит за мыслью и речью условного повествователя,

корректирует его видение, оценку и уровень передачи событий и явлений действительности. Это повествовательное многоголосье, тесное переплетение «голосов» автора, анонимного рассказчика и героя, полифонизм повествования, позволяющий сочетать широту охвата действительности с глубоким проникновением во внутренний мир персонажа, существенно усиливает идейно-смысловую емкость произведения.

В повести «Росстани» подобная субъектная организация текста способствует художественному выявлению заветной шмелёвской мысли: настоящая жизнь – это жизнь в близости к природе, к земле, с чистыми сердцем и душою людьми. Только такая жизнь может принести человеку чувство покоя, гармонии и счастья.

Гармония естественно-природного бытия воссоздаётся автором на разных уровнях структуры текста. Пространство деревни Ключевой, укрытой от мирской суеты «мягкими русскими горами», обретает черты своего рода рая на земле. Много позднее, во второй книге «Путей Небесных», писатель подобным образом будет изображать имение Уютово.

Заново отстроенный дом Данилы Степаныча с садом и живностью («полная чаша») – символ народных представлений о счастье и достатке. Ключевая как малая родина противопоставлена, с одной стороны, «шумной», «парадной» Москве, с другой – загранице и Кавказу, куда Лаврухину советуют ехать на лечение доктора. Данила Степаныч отправляется в родную деревню.

Сюжет и композиция повести воспроизводят круг жизни главного героя, где сходятся начала (детство, юность) и концы (старость), минуя взрослую, социальную жизнь, разъединяющую человека с миром природы и родных людей. Старость и детство несут у Шмелёва неизменно положительную семантику истинных ценностей в жизни человека, поэтому «возвращение» героя в пространство своего детства и юности, отрешение от городской жизни свидетельствуют о душевно-духовной ценности Лаврухина, о его нравственно-этической состоятельности в топосе национального бытия.

Герой повести не только не испытывает чувства горечи и разочарования от прожитой жизни. Он, напротив, вполне доволен тем, что благодаря упорному труду стал уважаемым, состоятельным человеком и при этом душе не дал зачерстветь в жадности и эгоизме.

Социальные различия между богатым Лаврухиным и его односельчанами существуют. Почти все жители деревни кормятся его делами. Данила Степаныч для них – «батюшка», «кормилец» и т.п. Но

эти различия не разрушают гармонию природно-родственных связей. Главный герой повести – человек, добившийся всего своим умом и руками, и потому он – образец настоящего хозяина для окружающих, почтительно относящихся к своему именитому земляку. Семья Лаврухиных – это ветвь, мощно разросшаяся на древе национальной жизни. Членов этой дружной семьи объединяют общность поведения, психологических черт, генетики и даже внешности: «...широкие открытые лбы и носы луковицами – добрые русские носы» (1, 185). В них развито сильное родовое начало, прочная укоренённость в русской жизни, в традициях. Сын Лаврухина, Николай, – достойный трудолюбивый наследник, уважающий и любящий отца. Внук Сергей, студент коммерческого института, тоже, очевидно, пойдет по стопам деда и отца.

Потому и легко Лаврухину, бывшему крестьянину, ставшему состоятельным хозяином дела, ожидать смерти, что прожил он жизнь честно, содержательно и не зря. Выразительно рисует писатель встречу двух стариков, Лаврухина и Семёна Морозова, с которым не раз дрался в молодости Данила Степаныч из-за рыжей Катьки из соседней деревни: «И когда в первый раз опять встретились они, столкнулись через лужок слабыми взглядами и покивали друг другу, забылось как-то, что Данила Степаныч стал крепко богатым, что у его сына в Москве – всё отдал сыну – большие дома и бани, что сын его ездит на автомобиле и внуки пошли в образованные, а Семён Морозов всё тот же, что получает он от Николая Данилыча за сорок лет службы по три рубля на месяц за попавшую в колесо на водокачке и измятую руку, что сын его служит при банях парильщиком, – вот уже двадцать лет моет народ и бегает по пальцу Николая Данилыча. И обоим им не подумалось, а так, сказалось внутри, как понятное и бесспорное, что теперь *те* ходят там по своим дорогам, а сами они вот здесь на старой лужайке, каждый у своего двора. И то хорошо, и это, и так нужно. И обоим им светит солнышко, и обоим поют скворцы, и оба идут к одному, ровные и покойные, оставив позади свое беспокойное» (1, 163). Безукоризненно точно передал здесь писатель психологическое состояние двух людей, честно прошедших, каждый по-своему, свои земные пути и готовых предстать перед Господом.

Но существование уже подошедшего к краю жизни человека в близости и в любви к природе, к земле, среди людей душевно щедрых и чистых сердцем – это, по Шмелёву, ещё не вся полнота бытия. Органичной его частью является постоянная забота о спасении души. Мифологема «путь» – одна из важнейших в творчестве Шмелёва и

своеобразно актуализированная в данной повести вынесенным в её название разговорно-просторечным коннотативом «росстани», приобретает сакральный смысл: земные пути человека должны вести его к путям небесным.

Важную роль в духовном пробуждении Лаврухина автор отводит его поездке в соседний монастырь. Впервые в своем творчестве Шмелёв попытался воплотить образ старца и показать роль старчества в духовном водительстве народа. В монастыре происходит встреча Лаврухина со схимонахом Сысоем, которого Данила Степаныч знал ещё в детстве как Серёгу Калюгина, молодым парнем, «драчливей которого не было во всей округе». Бывший друг детства вот уже тридцать лет находится в постриге, а два года назад принял обет молчания.

Может быть, впервые в своей жизни Данила Степаныч испытывает тревогу, оттого что отец Сысой уже три десятка лет готовится к тому важному, что будет с ним после земной жизни, а он, Лаврухин, не готовится. Но в произведении присутствует важнейшая категория православного сознания – представление о безграничном милосердии Божием и пробуждаемая им надежда. Отец Сысой «ласково и покойно» посоветовал Даниле Степанычу творить милостыньку. Этот совет и последовавшая за ним встреча с нищим воспринимается Лаврухиным как символ надежды. Мы узнаём, что он большую часть средств отписал монастырю, пожертвовал немало денег на позолоту иконостаса в храме, с лёгким сердцем помогает окружающим людям, а свой дом завещал передать под богадельню. И Господь дарует ему мирную кончину.

Так формируется к финалу повести её крестообразный хронотоп, горизонталь которого – это время земное, скоротечное, а вертикаль – время вечное и бесконечное, мир горний, куда стремится душа Лаврухина.

Умирает Данила Степаныч тихо и покойно на другой день после пышного празднования его именин: «…увидал Данила Степаныч в этот один миг, в страшной ясности, что кланяется ему зелёная стена за садом – Медвежий овраг, кланяются рябина, топольки, и забор, и перила террасы, и дорожка, и край избы, и стена дома, и он кланяется, и всё ходит и кружится, и всё – живое. И он поклонился им и хотел крикнуть, сказать: "Арина!" И забыл, как это сделать, как говорить. Увидал в темноте, что плывет на него большое пятно, зеленое с красным. Наплыло, ляпнуло гулко в темя и задушило» (1, 200–201).

Авторский онтологический взгляд на человеческое бытие отмечает не то, что разъединяет людей, а то, что их объединяет: чувство малой родины, родной земли, детства, родственные и религиозные узы. Не случайно в центре повествования – изображение празднования дня рождения Данилы Степаныча, оказавшегося для него последним. Объединение людей в празднике – излюбленный прием писателя, позволяющий ему связать национальный идеал с родовым и религиозным началами. Наиболее ярко эта мысль будет реализована в «Лете Господнем», но важное место занимает и в «Росстанях».

Писатель остался до конца верен логике созданного им художественно совершенного образа: Данила Степаныч хотел умереть на своей малой родине, среди родной природы – она и стала его последним видением: «зелёный мир» кланяется ему, как бы расступаясь перед порогом, который перешагнул в вечность герой повести, поклонившись и сам тому, что было ему дороже и милее всего в земной жизни.

Окружающие даже отмечают, разумеется, на уровне обыденного сознания, в Лаврухине черты праведничества: смерть его своей легкостью напоминает успение. Неслучайно послушница, приставленная читать Псалтырь по усопшему, заявляет: «Праведник помер, царство небесное...» (1, 203). Пожалуй, самым весомым подтверждением праведной кончины Лаврухина является его приобщение перед смертью Святых Христовых Тайн, о чём сообщает послушнице его сестра Арина.

Персонажи этого, как и других произведений Шмелёва, несут в себе светлое ощущение гармонической целесообразности Божьего мира, нерасторжимости единства в нём всего сущего, высокого смысла творящейся жизни и её вечного круговращения. Смерть у Шмелёва лишена мистического ореола и роковой тайны, она закономерна и необходима в общем круговороте бытия, и потому похоронный молитвенный хор, провожающий Данилу Степаныча в последний путь, «сбивается на песню»: «И было всё так, как хотел Данила Степаныч. Было солнечно, жарко, тихо <...> казалось, что поют хорошо и стройно, как в пустой церкви <...> Пели все, и молитва сбивалась бабьими голосами на песню. И было похоже в солнечной роще, что это не последние проводы, а праздничный гомон деревенского крестного хода» (1, 210).

Похороны Лаврухина становятся гимном торжеству жизни, ибо смерть – её неотъемлемая ступень перехода в вечность. В этом – суть шмелёвского эсхатологического оптимизма.

Умирает Данила Степаныч, а жизнь в её будничной повседневности, в тесном переплетении радостей и огорчений, в её хлопотах и заботах идет дальше. Полон хозяйственных забот сын покойного, Николай Данилыч, владелец огромного и сложного, оставленного ему в наследство отцом хозяйства. Так же росистыми утренними зорьками жарко ласкает в придорожном лесу внука Данилы Степаныча Серёжу молодая вдова Софьюшка, чье бабье сердце накрепко прикипело к этому красавцу-молодцу. Так же сзывает ранним утром свирелью деревенских коров старый пастух по прозвищу Хандра-Мандра…

Продолжение повествования после смерти главного героя, как и смена повествовательного ракурса (в центре оказываются голоса и сознания близких Лаврухину людей) подчёркивают авторскую мысль о глубокой целесообразности и мудрости бытия.

В финале произведения автор вновь обращается к образу тишины, сопрягая в нерасторжимое целое жизнь природную и жизнь народную, метафорически размышляя об объединении отдельных родничков-ключей в большие реки, несущие свои воды в вечное море жизни: «Тихо было на Ключевой. Слышно было, как играли струйки по камушкам. Сочились ключики из-под крутых берегов, текли и текли. Так и будут всё течь, течь, сливаться с иными струйками, переливаться в иные речки, в большие реки и долгие ещё пути идти, чтобы влиться в огромное неведомое море <…> Если слушать в тихой ночной деревне, многое можно услыхать» (1, 223).

Ивану Шмелёву был дан дар слушать и слышать биение пульса национальной жизни и великолепно отображать в своих произведениях коренные, субстанциальные основы бытия. «Я знаю, – писал он Л. Андрееву 28 февраля 1915 г., – что "Росстанями" я не запятнал ни жизни, ни глубины искусства и, имея дело с самыми реальными фактами, самой обыденной жизнью, я, по крайней мере, в себе и в иных вызывал душевные движения и будил мысли порядка высшего»[5].

Когда один из переводчиков повести на немецкий язык озаглавил её «Juwell von einer Jdille» («Сокровище идиллии»), автор возмущенно писал по этому поводу И. Ильину: «Да какая же идиллия, когда **о сути** речь, о жизни и смерти, об **отходе**. Светлая панихида, что угодно. Но только не… идиллия. И я не теряю надежду, что именно немцы-то и поймут, что "Росстани" не идиллия, а "гроб, обставленный цветами", правда, невидимый и даже нечуемый, ибо… **так надо**, и птички поют»[6].

Шмелёв создал не идиллию и тем более не произведение о «благополучии разбогатевших банщиков»[7], как утверждал

Г. Адамович, а полотно земной жизни конкретного человека, в которой были прегрешения и покаяния, заблуждения и прозрения, печали и радости, но всегда и во всем – присутствие Божьей милости. И читая это произведение, вновь и вновь приходишь к мысли о справедливости слов И. Ильина о том, что «истинное искусство всегда философично, всегда метафизично и религиозно – горит, и жжёт, и очищает душу»[8].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Речь. 1913. 22 дек.

[2] *Переписка двух Иванов: (1927-1934).* С. 285.

[3] *Кульман Н.* Ив. Шмелёв. Родное // Россия и славянство. Париж, 1931. 22 авг.

[4] *Дерман А.* Сборники «Слово» // Ежемесячный журнал. М., 1914. № 3. С. 155.

[5] Русская литература. 1971. № 4. С. 133.

[6] *Переписка двух Иванов: (1927-1934).* С. 284.

[7] Современные записки. Париж, 1932. Кн. 49. С. 13.

[8] *Переписка двух Иванов: (1927-1934).* С. 13.

Белова Т.Д.
(*Саратов*)

НАРОДНЫЙ БЫТ И РУССКИЙ НАРОДНЫЙ ХАРАКТЕР В ПОВЕСТИ И.С. ШМЕЛЁВА «РОССТАНИ»

Проблема самоидентификации российского национального характера, его соотнесённости с другими народами мира, с Востоком и Западом со всей остротой встала перед мыслителями-философами, историками и художниками в начале XX столетия, особенно после исторических потрясений 1905-1907 гг. Свою лепту в решение этого вопроса внесли писатели. В конце 1900 – начале 1910-х гг. в свет вышли Окуровские повести, рассказы из цикла «По Руси» Максима Горького, «Деревня» и «Суходол» Ивана Бунина, «Серебряный голубь» Андрея Белого, «Уездное» Евгения Замятина, в которых были представлены разные типы русской жизни, но доминировали «теневые картинки» российского быта, «звериная уездная глушь» с её утробной жизнью, распадом семейных уз, родственных связей, чистых человеческих отношений.

И.С. Шмелёв, вступивший на широкую литературную дорогу как реалист, автор «Гражданина Уклейкина» и «Человека из ресторана», известных своим обличительным пафосом, был созвучен с Горьким, который приветствовал появление нового таланта. Их переписка 1910 – 1911 гг. свидетельствует о сосредоточенности писателей на проблеме национального русского характера и творческого его воплощения. Внимая суждениям Горького об исторической молодости русской нации, его призывам писать «о любви к русским людям, подросточкам мировой истории»[1], Шмелёв поддерживал его в этом и просил давать «нашей бедной жизни, нашему затерявшемуся укладу <...> страницы здорового <...> творчества»[2]. Шмелёву, безусловно, импонировала высокая оценка его дарования, его способности «спеть прекрасные, тихие, но бодрые песни», в которых «нуждается Русь»[3]. Думается, под влиянием этих напутствий и иных обстоятельств (в это время прекратилось сотрудничество с издательством «Знание»), в творческой практике И.С. Шмелёва наметились новые тенденции к понижению обличительного градуса и, как заметили исследователи, к отходу писателя от прежней подчеркнуто реалистической манеры письма (о страданиях и сострадании народному горю) в сторону поэтизации родовых имений и новых стилевых исканий, «новых возможностей символистской и импрессионистской поэтики»[4].

Так, в письме от 9 (22) марта 1912 г. к В.С. Миролюбову, Горький, негативно характеризуя некоторых авторов «самоиздательского» сборника (А. Толстого, В. Вересаева, В. Брюсова), по поводу «Пугливой тишины» И.С. Шмелёва сказал коротко: «Шмелёв – портится»[5]. К сожалению, начавшаяся было оживлённая переписка к этому времени прекратилась, хотя в числе рекомендуемых Горьким книг для пересылки в народные библиотеки имя Шмелёва постоянно упоминается. Неоднократно высказывал Горький озабоченность по поводу затруднительного положения Шмелёва в голодные 1918-1919 гг. Остаётся неясным его отношение к повести Шмелёва «Росстани» (1913), написанной, казалось бы, в соответствии с недавними его рекомендациями. Эта повесть, как справедливо заметил А.П. Черников, до сих пор не привлекла пристального внимания исследователей и «недооценена в полной мере»[6].

Между тем она представляет несомненный интерес не только – по контрасту с бунинской «Деревней» – поэтизацией здорового начала в семейном укладе лаврухинского дома в деревне Ключевой. «Росстани», несомненно, являются своеобразным предвестником, предтечей Шмелёвского «Лета Господня», повествование в котором

согрето авторским сердечным видением повседневности в московском купеческом доме. Незримая сюжетная нить протянута между этими произведениями, социально-бытовой повестью раннего и «вершинным творением позднего Шмелёва».

В восприятии исследователей творчества И.С. Шмелёва «Росстани» представляют собой прощание «с отбывающим <...> проводы его». Это произведение, по словам О. Михайлова, о превращении «вчерашнего простецкого крестьянина, наделенного одной лишь русской сметкой, в "самоновейшего" капиталиста»[7]. Путь «христианского спасения», указанный богатому владельцу «подрядного и банного дела» Даниле Лаврухину отцом Сысоем как «символ надежды» и главный тезис повести отмечен А.П. Черниковым[8]. Справедливо констатировано усиление философского начала, значительность решаемых в повести проблем У.К. Абишевой и Г.С. Зайцевой[9]. Собственно, этими суждениями ограничиваются доступные сегодня оценки «хорошо известного и заслуженно высоко оцененного рассказа Шмелёва "Росстани"»[10] (Г.С. Зайцева).

Итак, рассказ или повесть «Росстани» И.С. Шмелёва? И какова семантика слова «росстани»? В Словаре русского языка указывается, что слово «росстани» областное и означает «перекрёсток двух или нескольких дорог; распутье»[11]. Следовательно, уже в заглавии автор обозначил определённый, отнюдь не кратковременный период времени в жизни героя, в котором «крупно выделен главный её этап»[12], что является одним из существенных жанровых признаков повести. «Её предмет – жизнь в спокойном, эпическом течении, то, о чём можно спокойно повествовать»[13]. Именно спокойное, размеренное изложение событий повседневной жизни Данилы Степаныча накануне смерти составляет главную стилевую особенность шмелёвских «Росстаней». Герой чувствует её приближение, но не смиряется, хочет продлить земное время, ощутив его во всей полноте и привлекательности. Всегда тяготеющая к изображению жизненной судьбы человека, повесть ориентирована на раскрытие характера героя преимущественно с одной стороны, «характер ограничен в его связях и проявлениях, но в пределах этой ограниченной определённости он раскрывается во всём богатстве его внутреннего мира»[14].

Это жанровое свойство наглядно проявляется и в особенностях раскрытия характера Данилы Степановича, и в характере его сестры Арины Степановны, бессменной хранительницы родительского очага, которая в восемьдесят лет «ходила твердо и широко», «прямая, строгая: не трогало и не гнуло её время», не лишало её главного

достоинства быть отзывчивой к чужой нужде, к чужому страданию. Для односельчан она оставалась надёжной связной с зажиточными родственниками в Москве: «через неё доходили до Лаврухиных» с просьбами (1, 161).

Избрав сюжетной основой повествования переезд главы семейства Лаврухиных из Москвы в родную деревню Ключевую, автор смотрит на этот обетованный уголок земли глазами Данилы Степаныча с нескрываемым удовольствием и даже гордостью. Здесь не слышим горестного ощущения от заброшенности Ключевой, её удаленности от столбовых дорог, какое наблюдается в описании горьковского городка Окурова, расположенного на речке с символическим названием Путаница. Нет здесь и скрытой иронии, к которой прибегает Андрей Белый, восторгаясь «славным» селом Целебеевым («Серебряный голубь»).

Спокойной радостью веет от пейзажной зарисовки благодатного уголка на игривой речке с звонким названием Соловьиха. Не беда, что «укрылась Ключевая в тихом углу», что «не было через Ключевую проезда», что мужики «из двух десятков дворов стояли на фабриках или жили в Москве», а жили здесь «больше бабы», которые, как и окуровские обитательницы, занимались рукодельями, «плели из цветной кромки чуни для богомолок и растили детей» (1, 158). Главное для повествователя то, что со всех сторон обступили Ключевую «мягкие, тихие русские горы, с глинистыми обрывами, в черёмухе и берёзах», и от этого такой здесь образовался микроклимат, «так тепло было в Ключевой, что яблоньки, кой-где по усадьбам, зацветали неделей раньше, чем за горой, а черёмуха по обрывам – сила была черёмухи! – начинала белеть иногда с половины апреля…» (1, 158)

Существенно, думается, и то, что Данила Степаныч вернулся в родную деревню не помирать, не прощаться «с отбывающим». Не случайно повесть начинается с праздничного дня, дня именин главного героя, хотя этот день и явился последним торжеством его земной жизни, признанием её смысла, её безграничных неиспользованных возможностей и проснувшимся желанием продлить эти дни. Однако в этот, казалось бы, короткий миг автор, раздвинув временные рамки, ввел неспешное повествование о наиболее значительных моментах жизни героя.

Целебный воздух, знакомый с детства, родная земля, солнечный свет благостного лета и даже утренний рожок пастуха, казалось, возвратили прежние силы, укрепили веру Данилы Степаныча в возможность осуществления замысла «раздвинуть огород, взять в

аренду у соседа» и «сажать, сажать… хорошо бы яблонек хоть парочку посадить» (1, 179). Так автор акцентирует главное и самое ценное в народном характере – «от поколения зачатую страсть» к созиданию, к украшению земли. Десять лет спустя Горький в романе «Дело Артамоновых» также опоэтизирует стремление к украшению «хозяйства земли» пришедших из деревни в город Дрёмов Ильи, Алексея и Никиты Артамоновых.

Безусловно, ценным в характере коренного жителя деревни, по мысли Шмелёва, является широта его души, готовность забыть о прошлых ссорах, о разошедшихся дорогах, умение выслушать и бедного соседа Морозова, и задиристого пастуха Хандру-Мандру, без обиды принять его мудрый итог жизни: «Оба в дураки выписались <…> Я вон весь век за коровами, ты за рублем ходил… При том и стались: у тебя рубли, у меня коровы…» (1, 171). Подобного диалога и мирного исхода встречи не мог допустить бунинский Тихон Красов («Деревня»). Собеседники у Шмелёва договорились. Пастух «порядился на бутылке и рубле – за хороший пригляд» за коровой Лаврухина.

Если разбогатевший владелец Дурновки в повести И.А. Бунина не сумел создать семьи, не наладил свой быт, то герой повести Шмелёва живёт в заново отстроенном доме с широкой застеклённой террасой, с «цельными бемскими» стеклами в окнах, с резным палисадом. Всё это свидетельствует не только о достатке, но и о хорошем вкусе людей, знакомых с городской, столичной культурой. В отличие от бездетного, одинокого Тихона Красова Данила Лаврухин окружен многочисленной родней, крепкими внуками от одного сына, беленькими, как из воска, хрупкими… «в покойную мать», от другого сына, погибшего на японской войне. Появление внуков в доме радует глаз старика, согревает больное сердце горделивое сознание того, что дети Николая Даниловича «хорошей породы, освежённой деревенской крови, рослые, светловолосые, широкие, с крепким румянцем и ласковыми глазами» (1, 189). Довершает портретную оду подчеркнуто национального плана описание сходства сидящих рядом Данилы Степаныча и его внука студента Серёжи: «Были похожи широкие открытые лбы и носы луковицами, – добрые русские носы» (1, 185).

Полемическим пафосом наполнена и характеристика благотворительной деятельности старого Лаврухина, исток которой, на первый взгляд, связан с посещением схимонаха Сысоя. Добрые дела Данилы Степановича стали известны округе задолго до поездки в скит. Возможно, Шмелёву важно было показать своё видение ситуации

превращения мирского человека в послушника, известной, в частности, по повести М. Горького «Исповедь» (1908). Там схимонах Мардарий, в миру Вяхирев, заточен в монастырь корыстными родственниками из-за наследства. Горестная судьба монаха в изложении повествователя служит обличению как жестокости ближних, так лицемерия монашества на всех уровнях. В повести Шмелёва эта ситуация представлена под другим углом зрения – личного выбора человека. В молодости отчаянный ругатель и драчун, Серёга Калюгин, приняв «послух» молчания, превратился в сухенького хроменького старичка. Но поражает он не столько своей худобой, истовым соблюдением обета в сырой и холодной келейке и прощальным напутствием: «Милостыньку твори», сколько «широкими вывернутыми ноздрями» – знаками былой, а может быть, и не совсем одолённой неугомонной натуры.

Посещение схимонаха и последовавшая затем встреча с немощным нищим стариком на дороге позволяет автору ввести новый мотив двойной морали в поведении и психологии соотечественников. Сотворив «милостыньку», Данила Степанович неожиданно сказал: «А вот тоже они, такие… ходят-ходят, а потом большие капиталы после их находят…» (1, 191).

Правда о русском быте и русском народном характере в повести Шмелёва о жизненных перекрёстках, о распутьях заключается в изображении разных типов и в семье Лаврухиных, где в итоге расходятся по дорогам старые и молодые. Глубиной души и верностью своим корням отличаются первые. Лёгкостью и летучестью жизневосприятия – вторые. После похорон любимого отца и поминок, похожих на именины, с обильной едой и винопитием, сын с семьей отправляется в гости к богатому соседу, где «ели рыбу под белым соусом, гуся и баранину, телячьи язычки», пили вина «с яркими ярлыками, в золотой и серебряной оклейке, с французскими буквами. Пили и за упокой кресинького, и за здоровье многоуважаемых. И весь обед пел граммофон и рассказывали анекдоты» (1, 220). И не забывали при этом о выгодной сделке.

Печалью проникнуты слова повествователя об Арине, которая в день кончины Данилы Степановича выставила на одно открытое окно чашку с водой, «но её все выплескивали, не зная, зачем здесь чашка, и пили из неё квас. А она наливала новую» (1, 223). В этом жесте, как и в вывешенном за окно чистом полотенце – сакральный знак народного поверья, верности традициям, непонятным новому поколению. Лишены идеализации и крестьянки Ключевой. После смерти

благодетеля смиренные, работящие матери обнаружили чёрную зависть и лютую ненависть к удачливой Софьюшке, которой после нескольких лет нищеты и вдовьего одиночества улыбнулось счастье домашнего покоя и женской радости.

Таким образом, в рассмотренной повести И.С. Шмелёв художественно воплотил своё видение общенациональной проблемы. Вступив в творческую перекличку, отчасти и в полемику с собратьями по перу, он представил в образной системе «Росстаней» различные типы русской народной жизни. На первый план художник выдвинул здоровое, светлое, доброе, созидающее начало в характере русского человека, разумное в устройстве его быта, что впоследствии получит своё развернутое, детальное изображение в романе «Лето Господне». Не обошел он вниманием и негативные проявления в народном характере: трезвый расчет на грани с бездуховностью, чревоугодие, зависть, незнание и неумение хранить верность традициям отцов.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Горький. Письма. Т. 8.* С. 44.

[2] Цит. по: *Наследие Шмелёва.* С. 239

[3] *Горький. Письма. Т. 8.* С. 44.

[4] *Наследие Шмелёва.* С. 81.

[5] *Горький. Письма. Т. 9.* С. 278.

[6] *Наследие Шмелёва.* С. 169.

[7] *Михайлов О.* О Шмелёве [Вступ. ст.] // И.С. Шмелёв. Повести и рассказы. М.,1966. С. 11

[8] *Наследие Шмелёва.* С. 170.

[9] Там же. С. 75, 184.

[10] Там же. С. 185.

[11] Словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. А.П. Евгеньева. М., 1983. Т. III. С. 732.

[12] *Синенко В.* Современная русская повесть // Филологические науки. 1969. № 1. С. 8.

[13] Там же.

[14] Там же.

Руднева Е.Г.
(Москва)

О РЕЛИГИОЗНОЙ СОСТАВЛЯЮЩЕЙ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА И.С. ШМЕЛЁВА

Интерес к религиозному аспекту творчества Шмелёва не случаен. Двадцать лет назад возвращение на родину его художественного наследия (почти в полном объеме) было, как известно, с энтузиазмом встречено общественностью, поскольку в писателе увидели носителя русской православной культуры: его восприняли почти как нашего современника, способного утолить сегодняшнюю духовную жажду, остро ощутившуюся в той атмосфере, которая возникла на руинах советской догматики. Критика способствовала укреплению репутации И.С. Шмелёва как писателя ортодоксально православного. Это было адекватно творческому и мировоззренческому финалу его жизни и стимулировало пристальное прочтение всего предыдущего творчества с целью найти там симптомы и предпосылки его последующей эволюции к православию[1].

Трудности, возникшие на этом пути сплошного пересмотра его произведений в аспекте религиозности, имели в основном субъективный характер, поскольку исследователи в большинстве своём были лишены необходимого знания религиозной культуры. Об этом убедительно говорил А.М. Любомудров, подводя итог десяти конференциям «Православие и русская культура» в Пушкинском Доме[2].

Соглашаясь с ним в требовании большей терминологической строгости и более глубокого понимания религиозной культуры, Православия с его догматами, связанных с ним категорий типа «духовный реализм» и т.п., нельзя не отметить различия между церковным (т.е. «учительным, назидательным, горе-возносящим»[3]) и литературоведческим подходом к художественным текстам, в том числе и к такой пограничной теме, как религиозный их компонент. Сосредоточение критики на религиозной составляющей художественного мира Шмелёва нередко ведет к абсолютизации этого начала, в то время как выявление религиозных, философских и т.п. аспектов требует осмысления их эстетической специфики, а именно обретения ими (или отсутствия у них) качества художественности. Не случайно столь распространённым стал интерес к жанровым аспектам, к преломлению религиозных канонических жанров в секуляризованной

художественной литературе. Показательна, например, интерпретация «Неупиваемой Чаши» в свете житийной традиции, о чем много писали (С.К. Чернова в 1993 г., Л.Н. Кияшко в 1996 г., Ю.У. Каскина в 2001 г., Н.М. Солнцева в 2007 г. и др.). При этом, однако, определённые признаки житийной литературы порой рассматриваются как бы безотносительно к художественной целостности повести, вследствие чего её смысловая и стилевая доминанта нередко полностью отождествляется именно с житийным началом, а Шмелёв предстает художником, мировидение которого «основано, прежде всего, на православных традициях»[4]. Вполне категорично звучит заключение другого автора: «Повесть опирается на идеологическое начало и художественный канон древнерусской агиографии»[5] (даже указывается конкретное житие иконописца, послужившее будто бы истоком для Шмелёва).

Но действительно ли именно житийное начало определяет основной художественный смысл и поэтику этой «сборной» (А. Солженицын) повести?

В 1933 г. в письме к Р.Г. Земмеринг Шмелёв высказался вполне определённо: «Я не думал о религиозном тогда» (т.е. когда писал повесть). Он допускал разные ее толкования, ибо произведение искусства, по его словам, (и это принципиально!) «*само* говорит и говорит оно по-разному, на разные зовы отзывается»[6], иначе говоря, исключает однозначное истолкование.

В повести Шмелёва присутствуют мотивы сказки, легенды, устного предания, патериковой повести, цитируются песни, псалмы, молитвы и элементы житийного стиля сопрягаются с жанровым началом и романа, и нравоописательного очерка. Именно в силу такого сопряжения эти элементы теряют канонический характер, они претворены, переплавлены в качественно новое художественное образование и органически входят в состав «поэмы» (как определил свою повесть Шмелёв). На широком нравоописательном фоне (ярмарка, крестный ход, помещичий быт) предстаёт многогранный характер незаурядной личности, постепенно обретающий творческую свободу и независимость. Подобный детализированный фон, пластика «внешне – чувственного изображения» (И. Ильин) и характерология никак не свойственны канону агиографии, растворяющей, по словам Г.П. Федотова, человеческое лицо в небесном прославленном лике. Характер Ильи Шаронова лишен однозначности, он как бы раздваивается: в конце жизни в своем нравственно-бытовом поведении и в своей религиозности он вполне соответствует облику житийного

подвижника, но как творческая личность, как художник он в своей эволюции близок героям романтизма. Его живопись вдохновлена страстной любовью и проникнута личным началом; он смело нарушил иконописный канон, обогатив свою палитру традициями Возрождения, древнего христианского искусства, романтической живописи; жанровый диапазон его очень широк – от иконы, светского портрета до пейзажа. Типологически он близок, по-видимому, таким современникам Шмелёва, как В. Васнецов и М. Нестеров.

Автор «Неупиваемой Чаши», подобно своему герою, тоже не соблюдает канон агиографического стиля, являя возможность синтеза самых разнообразных жанровых, культурных, стилевых, миросозерцательных традиций, интегрируя их в эстетически завершённую целостность «поэмы». Отсюда смысловая многомерность его повести. Весь её образный строй противится однозначному истолкованию, в том числе и в духе жития, тем более что в 1919 г. Шмелёв был весьма далек от православия, к которому пришел позднее. Как отметил Любомудров, вплоть до середины 1920-х гг. его вера включала комплекс представлений, далеких от христианской онтологии и гносеологии, более того, «те духовные реалии, которые отражает православная иконопись, совершенно закрыты для автора "Неупиваемой Чаши"». Его творческая позиция была «между традициями светского и церковного искусства», выбор в пользу церковности был сделан позднее[7].

Действительно, в повести Шмелёва романтические реминисценции не менее значимы, чем житийные. Она проникнута пафосом обновления искусства путем синтеза всех его исторических форм – и религиозных, и светских[8].

Выпячивание религиозных моментов в этом и иных случаях, в частности, в дореволюционном творчестве, спрямляет и упрощает путь Шмелёва-художника, идёт вразрез с его самооценками и оценками критики того времени, которая менее всего улавливала религиозную направленность его произведений и более ценила его как бытописателя. Высказывания персонажей на религиозные темы (чему нередко придаётся главная смыслообразующая роль) не могут опровергнуть признаний Шмелёва в его «шатаниях»: в молодые годы он далеко отошел от веры. По свидетельству А.В. Карташева, Шмелёв «не мог не платить тяжелую дань своему долгому периоду умственного скепсиса и религиозного агностицизма»[9], что нашло отражение и в его творчестве. Достаточно сравнить его детские рассказы 1910-х и 1930-х годов, чтобы обнаружить кардинальное

изменение акцентов (в хронотопах, системе персонажей, мотивировках). Показательна трансформация архетипа мудрого старика: участник севастопольской обороны одноглазый Сидор на водокачке, бывший солдат Кузьма в дилогии заменены Горкиным, блюстителем народного православия (аналог ему – няня из Москвы, оба предстают в ореоле святости). Есть и другие свидетельства поворота писателя в сторону Православия[10].

Однако и в эти годы вопрос о религиозной составляющей творчества Шмелёва не так прост, как может показаться на первый взгляд. Трагические события в России и в его жизни не раз вызывали у него кризис религиозного сознания. Вот что он писал Ильину:

В 1935 г.: «Молиться перестал – плохо, душа тревожна, а м<ожет> б<ыть>, опять закаменела».

В 1936 г.: «Вера – я ее силой тяну, – не поднимает душу. Все – рухнуло <…> Я опустошен, и все во мне рассыпалось. Я теряю Бога. Ищу опоры, упора – нет его. Я – в пространстве, в бесцельности».

В 1937 г.: «…Шатается во мне *все*, ищу Бога, хочу укрепиться, зацепиться <…> Я слепец <…> Я молюсь, иногда плачу, хватаюсь за убегающее…». «Пытаюсь молиться, взываю, – нет ответа».

В 1938 г.: «…В душе страшное опустошение, до отчаяния, до полного безверия… Ищу Бога, Смысла… – и не нахожу <...> в церковь глаз не кажу…»

В 1945 г.: «…отчаяние… сознание страшного тупика...»

В 1946 г.: «Я, вообще, подавлен, до "махни рукой". Я не могу понять, **зачем** весь этот "огород" – человечество! И чтобы заглушить это отчаяние, я пробую огашишивать себя… "Путями" <…> Мне на многое теперь наплевать. Я и в церк<овь> бросил ходить – читаю, *порой*, Евангелие» [11].

Истоки подобных религиозных сомнений – не только в личном горе, душевном одиночестве, эмиграционной беспочвенности, но и в чувстве национальной катастрофы, крахе гуманизма. Вот что писал он А.И. Деникину: «Разбит и себя не соберу, мысли валятся, как сухие листья… от всего в мире творящегося. У человечества нет ни единой ВЕРНОЙ цели, ни всеобъемлющей идеи, так всё – однодневное, случайное, без руля и без ветрил <…>. Ныне – общий упадок веры ВО ВСЁ, выпадение стержней… Закат цивилизации. Ни любви, ни веры, одни слова… Все больше теряю веру в ЧЕЛОВЕКА, видя всеобщее лицемерие, низость… продажность совести <…> Бессердечие и бесчеловечность. Воистину – БЕСЧЕЛОВЕЧНОСТЬ»[12].

Таковы настроения, в контексте которых создавались его произведения, исполненные глубокой православной надежды на спасение! Менее всего они были прямой проекцией его психологических состояний и умонастроений, о которых он так откровенно писал Ильину. Скорее можно, по-видимому, сказать, что они создавались по контрасту с кризисными, пограничными состояниями его духа, мировоззренческой депрессией. Не случайно в ряде произведений: «Куликовом Поле», «Путях Небесных» и др. – он уделил столь большое внимание «чуду» перерождения «нормального "среднего" русского интеллигента»[13] из невера в верующего. При этом он смотрел на этот процесс преображения не со стороны, не извне, а изнутри, как бы уясняя такую возможность для себя и втайне надеясь на подобное чудо. Отвечая на замечание Ильина, что в ткани его романа все время «состязуются» научение и изображение, Шмелёв писал: «Роман – учительный. Да <...> – *себя научить, се-бя!*»[14]. И признался, что писание «укрепляло» его самого, т.е. его надежду на возможность подобного нового «рождения», о чем он знал по судьбе Константина Леонтьева и многим другим фактам. Следует отметить пророческое значение подобных суждений писателя для русской интеллигенции конца XX в.

Пафос его религиозного романа – «воспеть Господа за **всё** Благо, за *такую* Россию, за **такой** народ <...> ***Всё*** воспеть...» (1945 г.)[15]. А при этом – трагическое самосознание: «Я в смуте и не знаю, *верю ли сам в то, что* ***написалось***. Двое во мне: и вот, **кто, какой** во мне писал – этот – верит, в *полусне* верит, чем-то глубоко внутри – верит. А другой – внешний, при свете дня обычный ... – мечется и сомневается – да не обман ли, не самообман ли?» (1937 г.)[16].

По заключению Любомудрова, Шмелёву было суждено «исполненное внутреннего драматизма, до конца жизни длящееся восхождение к христианской Истине»[18]. За два года до кончины, в 1948 г., он писал К.В. Деникиной: «Я до сей поры – Бога ищу и своей работой, и сердцем»[19]. Напряжённость его мучительных исканий Карташев объясняет глубоким «зиянием между интеллектом и сердцем»[20].

Несомненно, в произведениях о преображении невера много автобиографического, как и в его дилогии, которая также имеет сложный психологический и мировоззренческий подтекст. «Лето Господне» и «Богомолье» рождены не только ностальгической тоской о прошлом (о чем обычно пишут), но и энергией интенсивного глубокого духовного поиска. Жажда обрести веру – вот что

одухотворяет эти произведения, сообщая их художественному миру тонус и дыхание живой жизни.

Своих героев русской эпопеи, «плоть от плоти Православия русского» Шмелёв, по его словам, создавал «из образов далекого, что уцелело в сердце», из обрывков душевной памяти, т.е. он возрождал в себе то мироощущение, которое испытал в детстве. Страдая от того, что не может найти «простую веру, детскую, горкинскую», он, однако, мог заметить: «Чувствую, какая она». И это воскрешение чувства веры через приобщение к жизни своих героев эмоциональным воображением, сердечной памятью возрождало в нём надежду на преодоление «тьмы» трагической безысходности, страха смерти, распада. Воссоздавая мир своих героев, Шмелёв приобщал себя и своих читателей к их принципу бытия, явленному в образе жизни, житейском укладе и родственной связи православных людей – к их быту и бытию, их стремлению к праведности и к «Свету».

Такт истинного таланта, бескомпромиссная приверженность художеству, искусству сказались в том, что психологические состояния, трагические переживания писателя, его духовная смута и душевные корчи остались за пределами его лучших художественных созданий, а страстная жажда веры, «подспудный духовный пыл» (Б. Зайцев) и «душевное горение» (К. Бальмонт) сублимировались в творческом процессе, определив религиозную составляющую созданного им образа целостного мира – аналога живой жизни. Именно она несла свет, одухотворяла и возвышала этот мир, придавая ему внятный всем глубинный сущностный смысл.

В «Лете Господнем» и «Богомолье» пред читателем возникает, по словам Е. Полуэктовой, «целый материк полузабытого мира устойчивости, покоя, благообразия, нравственной и эстетической красоты»[21]. Материк Святой Руси осенён православной верой, укоренённой в народе – его мировидении, жизнепонимании, вековых обычаях, традиционном быте, церковном календаре – и опоэтизирован автором.

Очевидность религиозной доминанты и её конфессиональной определенности не означает, однако, нормативно-жесткого ограничения смыслового объёма дилогии. Возможность разнообразных её прочтений (например, в идиллическом ключе[22]) таится в самой эстетической реальности, лишённой признаков иллюстративности, и не противоречит авторской интенции. Показательны хлопоты Шмелёва о максимальном расширении его аудитории, о переводах его произведений на иностранные языки. Проникновение в глубинную

сущность человеческого бытия, ощущение «дыхания извечного» (А. Солженицын) придаёт его художественным творениям универсальное звучание, о чём очень точно сказал Р. Киплинг в письме к Шмелёву: «Ваше творчество выходит из рамок национальной литературы, обрело **общечеловеческое значение**»[23].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См., например: *Захарова В.Т.* В преддверии «духовного реализма»: система лейтмотивов религиозно-философского плана в дооктябрьской прозе И. Шмелёва // *Наследие Шмелёва.* С. 187–194.

[2] *Любомудров А.М.* Десять лет конференции «Православие и русская культура» в Пушкинском Доме (1994–2003) // Христианство и русская литература. Сб. 5. СПб., 2006. Можно согласиться с С. Мартьяновой в том, что «работы, нацеленные на раскрытие христианской проблематики литературы, требуют богословской и философской просвещённости» (*Мартьянова С.А.* Ценностные аспекты русской классики XIX века в литературоведении XX века // Наука о литературе в XX веке: (История, методология, литературный процесс). М., 2001. С. 76).

[3] *Карташев А.В.* Певец Святой Руси // Русское возрождение. М., 2006. № 84. С. 94.

[4] См.: *Шмелёв и литературный процесс.* С. 36-40.

[5] *Абишева У.К.* Неореализм в русской литературе 1900-1920-х годов. М., 2005. С. 135.

[6] *Шмелёв И.С.* Письмо к Р.Г. Земмеринг от 19 декабря 1933 г. // *Шмелёвские чтения. 2004.* С. 167. Вскоре под влиянием книги Ильина об искусстве Шмелёв интерпретировал «Неупиваемую Чашу» как повесть о сути творчества, проникающего в «надземное» (*Переписка двух Иванов: (1927-1934).* С. 429)

[7] *Любомудров А.М.* Иван Шмелёв. Между светской и церковной традициями // Христианство и русская литература. СПб., 2006. С. 407, 392.

[8] Подробнее об этом см.: *Руднева Е.Г.* Диалог традиций в повести И.С. Шмелёва «Неупиваемая Чаша». М., 2007.

[9] *Карташев А.В.* Религиозный путь И.С. Шмелёва // Русское возрождение. М., 2006. № 84. С. 52.

[10] Подробнее см.: *Руднева Е.Г.* Поэзия и поэтика детства в творчестве И.С. Шмелёва (Наст. изд. С. 44-49).

[11] *Переписка двух Иванов: (1935–1946).* С. 78, 153–154, 168, 172, 233, 309, 395–396.

[12] *Деникина К.В.* Иван Сергеевич Шмелёв // Русское возрождение. М., 2006. № 84. С. 75–76.

[13] *Переписка двух Иванов: (1935–1946).* С. 393.

[14] Там же. С. 394.

[15] Там же. С. 373.

[16] Там же. С. 175.

[17] Там же. С. 395.

[18] *Любомудров.* С. 228.

[19] *Деникина К.В.* Указ. соч. С. 78.

[20] *Карташев А.В.* Религиозный путь И.С. Шмелёва // Русское возрождение. М., 2006. № 84. С. 52.

[21] *Полуэктова Е.* На смерть Шмелёва // Русское возрождение. М., 2006. № 84. С. 96.

[22] См.: *Руднева Е.Г.* О христианской идиллии И.С. Шмелёва // *Наследие Шмелёва.* С. 173–177.

[23] Цит. по: *Кутырина Ю.А.* Иван Сергеевич Шмелёв: (Краткий очерк жизни и творческий путь) // *Шмелёв И.С.* Солдаты: Роман. Париж, 1962. С. 255.

Захарова В.Т.
(*Нижний Новгород*)

МОТИВ ТИШИНЫ В ПРОЗЕ И.С. ШМЕЛЁВА

Творчество И.С. Шмелёва содержит в себе отражение многих важнейших для национального самосознания представлений о человеке и мире. Эти представления могут проявляться эксплицитно, в открыто заявленных автором постулатах, определяя движение сюжета в его произведениях. Однако нередко они выражены на подтекстово-ассоциативном уровне и формируют лейтмотивную структуру текстов Шмелёва[1].

Рассмотрим один из концептообразующих мотивов прозы писателя – мотив *тишины.* Он пронизывает собой всё творчество Шмелёва и имеет свою контекстуальную динамику. Главной задачей этого небольшого исследования будет не столько собственно текстуальный анализ шмелёвских текстов, сколько введение их в контекст христианской сакральной традиции и традиции древнерусской литературы в обозначенном ракурсе.

В этом плане методологически важным представляется актуализировать концепцию истории национальной культуры А.М. Панченко. Учёный предложил взгляд на искусство как на «эволюционирующую топику», который, как он справедливо считал, «прямо завещан нам фольклором и древнерусской литературой»[2]. «Нравственно-художественная топика, общая для Древней Руси и для России нового и новейшего времени, – считал он, – проявляется не только в принципах и оценках, но также в художественных деталях»[3]. На многих примерах учёный доказывает, что «общие "для старины" и "новизны" loci communes… намечаются»[4]. И чрезвычайно важно, полагает Панченко, «что в них нераздельно слиты аспект поэтический и аспект нравственный. Возможно, следует говорить не просто о топике искусства, а о *национальной аксиоматике»* [5]<Курсив мой. – *В.З.*>.

Полагаем, творчество И.С. Шмелёва, особенно эмигрантского периода, убедительно вписывается в такую методологическую парадигму.

Представление о *тишине* у наших далёких предков было глубоко сакрализовано, ибо теснейшим образом связывалось со Священным Писанием, с Церковью. «Есть только одно место на свете, – писал С.Н. Дурылин, – навсегда лишённое суеты, изъятое из міра человеческой случайности, из міра природной необходимости и беззащитности: не государство – оно есть олицетворенная и узаконенная необходимость, не общество – оно есть живая случайность и переменность, это – Церковь, Тело Христово, живой организм, исполненный истинной жизни, состоящий из живых клеточек, живущих и в целом, и в себе, не выходя из целого. Только живя в благом устроении и тишине этого организма, не знающего суеты, случайности и слепой необходимости, только живя и соучаствуя в нем, мы обретаем тишину в себе, дающую силу действительно величавого действования – личного, общественного и народного, потому что Глава и Начальник этого тела и организма, Христос, есть вместе и *Начальник тишины.* Да, так именует Его Церковь, когда благодарно поет Его Матери: *"Ты бо, Богоневестная, Начальника тишины – Христа родила еси, Едина Пречистая". "Начальник жизни"*, Христос вместе есть воистину и *Начальник тишины*, ибо суетливо и шумливо лишь слепое бывание, мнимый образ жизни, а не истинное бытие и жизнь, которые обретаются в вечном покое и полноте»[6].

Можно с полным основанием утверждать, что в творчестве И.С. Шмелёва, великого русского православного писателя XX в., художественно-проникновенно отразилось такое мировидение.

Много примечательного в этом плане можно обнаружить уже в раннем творчестве автора. В ограниченных рамках данного материала выделим рассказы «Пугливая тишина» (1912) и «Росстани» (1913). Поскольку нами уже анализировались эти рассказы в аспекте художественного сознания писателя[7], здесь отметим следующее. Типологически их объединяет идея гармонии Божьего мира и человека, умеющего ощущать себя органической частью этого мира. В первом случае таковыми оказываются дети, во втором – старик.

Благословенная красота летнего дня поэтически-одухотворенно живописуется в «Пугливой тишине». Под солнечными лучами «дремал» вишняк, «нежился» красный мак, «таяли в голубом зное» рои стрекоз. И дети в этой полуденной благословенной тишине воспринимаются как цветы Божьи: «У них были чистые, как лесные ручьи, глаза с синевой неба, и смотрел из глаз этих светлый непотревоженный мир. И в топотанье ног по песку, и в голосках было лёгкое, как у птиц, и пахло от них солнцем и ветерком, как пахнут птицы».

Очевидно, райская красота природного бытия была связана у писателя и с представлением об ангельской чистоте детей. Вторжение же грешных, грубых, бездуховных начал вспугивают эту тишину, столь хрупкую и беззащитную перед равнодушной жестокостью.

В рассказе «Росстани» центром писательского внимания становится другой жизненный полюс: старость. Детство и старость – при всей жизненной колоритности, воспроизведённой Шмелёвым, – воспринимаются как метафизические величины. Дети – это напоминание о знаменитом Евангельском повелении: «Будьте, как дети...» (ср.: Мф. 18:3). А старость здесь – это возвращение человека к своей безгрешной ипостаси, – по крайней мере, неуклонное стремление ее обрести. Рассказ назван «Росстани», и это о близком расставании с жизнью его героя, Данилы Степаныча. Сюжетно он связан с возвращением его из Москвы на родину, в деревню Ключевую.

Одухотворённо поэтизирует Шмелёв деревенскую тишину: «Укрылась Ключевая в тихом углу. Со всех сторон обступили ее крутые горы, не настоящие, каменные, а мягкие тихие русские горы, с глинистыми обрывами, в черёмухе и берёзах...

– У нас и росу слыхать, – говорили на Ключевой» (1, 158).

Радостно это возвращение Данилы Степаныча. Шмелёв сумел художественно достоверно показать естественную, как у детей, радость старика от самых простых, но таких прекрасных вещей на свете – тишины деревенского весеннего утра, игре в небе белых голубей... Только здесь, в тишине, герой повести вновь обрел утерянное счастье благословенной близости к природному миру, способности почувствовать связь времен, к прошлому «прикоснуться душевно»: «Если слушать в тихой ночной деревне, многое можно услыхать» (1, 223). А это значило – услыхать, «как растёт трава, как падает роса, как дышит земля» (1, 223). И это чувство органической целесообразности бытия, усиленное сознанием достойно прожитой жизни, умиротворяет старика, делает его уход тихим и светлым. Удивительно умел Шмелёв связывать понимание духовных жизненных начал с извечными природными.

В эмигрантском творчестве, особенно с 1930-х гг., мотив тишины уже постоянно соотносится с православно-христианскими представлениями о бытии. Таково, прежде всего, «Богомолье» (1931). Несмотря на центростремительную динамику действия повести, густо населённой различными персонажами, пронизанной радостью русского Богомолья, её квинтэссенция – в достижении чаемой паломниками цели: обретения мира и тишины в душе после покаяния, отпущения грехов у раки любимого народом Святого, получения благословения, и в ощущении вечной и благой тишины, исходящей от него. «Входим опять в собор. Тянет меня под тихие огоньки лампад, к Святому», – вспоминает повествователь (4, 499). Тишина здесь – это и глубокое чувство благодати, которое испытывают паломники в святом месте. Так, ночью «Горкин выходит на крылечко и радостно говорит, вздыхая:

– А как тихо-то, хорошо-то как здесь... и Троица глядит! Све-те Тихий... святыя славы <...>

В Лавре благовестят к вечерням» (4, 504).

Ильин верно замечал, что «сила живой любви к России открыла Шмелёву то, что он здесь утверждает и показывает: что *русской душе присуща жажда праведности* и что исторические пути и судьбы России осмысливаются воистину *только через идею «богомолья»*»[8]. Справедливо суждение А.М. Любомудрова, что «объективно произведение Шмелёва воспроизводит не частные факты прошедшего бытия, а универсальные и непреходящие реалии»[9].

Следует сказать об особой значимости «Богомолья» И.С. Шмелёва для русской литературы, его особом месте в ней, связанном именно с

образами Сергия Радонежского и Троице-Сергиевой лавры. Здесь художественно воплотилась идея исключительной роли «Дома Пресвятой Троицы», по выражению летописцев, в душе русского народа. По словам о. Павла Флоренского, «неотразимость его очарования – в его глубокой органичности. Тут – не только эстетика, но и чувство истории, и ощущение русской души, и восприятие в ц е л о м русской государственности... Это-то жизненное единство Лавры, как микрокосма и микроистории, как своего рода конспекта бытия нашей родины, дает лавре характер ноуменальности»[10]. Флоренский, доказывая, что «преподобным Сергием incipit historia» (начинается история (лат.) – *Ред*.), обращает внимание на ту форму «объединения всех нитей и проблем культуры, которая была воспринята преподобным от умирающей Византии <...> Символом новой культурной задачи было видение Троицы»[11].

Раскрывая сакральный смысл иконы Андрея Рублева, Флоренский писал: «Среди мятущихся обстоятельств времени, среди раздоров, междоусобных распрей, всеобщего одичания и татарских набегов, среди этого глубокого безмирия, растлившего Русь, открылся духовному взору бесконечный, невозмутимый, нерушимый мир, "свышний мир" Горнего мира. Вражде и ненависти, царящим в дольнем, противопоставилась взаимная любовь, струящаяся в вечном согласии, вечной безмолвной беседе, в вечном единстве сфер горних. Вот этот-то неизъяснимый мир, струящийся широким потоком прямо в душу созерцающего от Троицы Рублева, эту ничему в мире не равную лазурь – более небесную, чем само земное небо, эту воистину пренебесную лазурь, несказанную мечту протосковавшего с ней Лермонтова, эту невыразимую грацию взаимных склонений, эту премирную тишину безглагольности, эту бесконечную друг перед другом покорность – мы считаем творческим содержанием Троицы»[12].

Глубинная онтологическая соотнесённость с этими наиважнейшими сакральными интуициями русского Православия повести «Богомолье» несомненна. И если к этому прибавить эксплицитно выраженное преклонение его героев перед такой формой русской святости и готовность их к собственному нравственному очищению перед лицом такого совершенного идеала, то становится очевидным, что это произведение художественно воплощает и ту национальную аксиоматику, унаследованную сквозь века, о которой говорил А.М. Панченко. Пожалуй, можно говорить об исключительности места этого произведения в истории отечественной словесности XX века.

Органическую взаимосвязь художественного восприятия И.С. Шмелёва с мировосприятием древнерусских авторов, те сквозные «общие места», о которых вел речь А.М. Панченко, можно обнаружить на различных уровнях текста. Относительно интересующего нас мотива тишины заметим здесь следующее. Специалистами замечено, что «пейзажи в литературе XI-XII вв. носят чисто символический, чисто толковательный характер: с их помощью "читают", "толкуют" сокровенный смысл Божественного Писания, даже в тех случаях, когда пейзаж практически реален – например, описание реки Иордан или горного ущелья. В видимом мире человек ещё не разглядел причинно-следственных связей ни между явлениями природы, ни между событиями истории, но обнаружил их смысловую (или символическую связь): ибо одно (святые места или небесное знамение) символизируют другое (вечность или историческое событие)»[13].

Примеров, раскрывающих сходное художественное миросозерцание, у Шмелёва много. Вот фрагмент из «Лета Господня», когда Ваня смотрит на Москву с моста: «Весь Кремль – золотисто-розовый, над снежной Москва-рекой. Кажется мне, что там – Святое и нет никого людей. Стены с башнями – чтобы не смели войти враги. Святые сидят в Соборах. И спят Цари. И потому так тихо». Горкин говорит мальчику: «Самое наше святое место, святыня самая» (4, 37).

Различно интонированные вариации мотива тишины помогают писателю проникновенно запечатлевать эту способность мальчика «читать» и «толковать» увиденное как символ отражённости в нём мира горнего. Вот эпизод из главы «Царица Небесная» о встрече Иверской иконы Божией Матери: «Вечер, а всё ещё пахнет ладаном и чем-то ещё… – святым? Кажется мне, что во всех щелях, в дырках между досками, в тихом саду вечернем – держится голубой дымок, стелются петые молитвы, – только не слышно их. Чудится мне, что на всем остался благостный взор Царицы» (4, 78).

В древнерусской литературе «окружающий мир (т.е. мироздание в целом, а не только святые места) воспринимался людьми православными и книжными, как Божественное творение. Поэтому в отношении к природе выражалось отношение к Богу: через её величие ощущалось величие Творца»[14]. В прозе Шмелёва одним из самых ярких примеров такого мирочувствования является глава «Благословенное утро» в романе «Пути небесные». Это было утро первого пробуждения в «Уютове» Дарьи Ивановны, когда она познала «духовную жажду жизни» (5, 289). Этой главе предшествовало лейтмотивное ведение темы тишины как глубокой душевной и

духовной потребности героев. «Сколько мечтала так вот пожить, в тишине, уютно... – сказала Даринька, – как вот молятся в церкви... – "благоденственное и мирное житие..." <...> Ведь жизнь... это когда душа покойна, в Господе. Христос всегда говорил – "мир вам..." и в церкви о мире молятся... – "мира мирови Твоему даруй..."» (5, 278–279).

И вот, в тишине уютовского утра, «жмурясь, стояла она в окне, дышала светом, слыша его касанье, чувствовала, что он живой. «"Твой, Господи, свет... творение Твое!.." – вспоминалось молитвенно, из псалма, – "слава Тебе, показавшему нам свет"» (5, 290). А далее – замечательные строки о чувствах, посетивших Дариньку в росистом овсяном поле, давшем ей восторг детской радости: «Она присела, притянула к себе и целовала, шепча: "милые, чистые...овёски..." – надумывая слова, как дети. Не было никого, не стыдно, – она да овсы, да благовест... И надо всем Господь. Чувствуя, как сердце исполнено нежности ко всему, будто постигнув что-то, она стала благословлять сверкающее поле. Это чувство слиянности со всем, ведомое пустынножителям, – знала Даринька из житий, – в это утро явно открылось ей» (5, 290–291).

Великим достоинством древнерусской литературы Д.С. Лихачев считал присутствие в ней чувства «значительности происходящего, значительности всего временного, значительности истории человеческого бытия», которое «не покидало древнерусского человека ни в жизни, ни в искусстве, ни в литературе... Человек, живя в мире, помнил о мире, помнил о мире в целом как огромном единстве и ощущал своё место в этом мире <...> большой мир и малый, вселенная и человек! Всё взаимосвязано, все значительно, всё напоминает человеку о смысле его существования, о величии мира и значительности в нём судьбы человека»[15].

Полагаем, проза И.С. Шмелёва во многом возвращает современному читателю это непередаваемое ощущение цельности мироздания, могущее возникнуть лишь в лоне верующего сознания.

В начале XX века С.Н. Дурылин в своих размышлениях разделил представление о родине на Россию и Русь, имея в виду, что только к слову Русь применяется прибавка Святая. В годы первой мировой войны мыслитель записывал: «...Когда Россия в отчаянии льнет к газетному листу, к военной телеграмме Верховного главнокомандующего, к слуху, сообщающему, сколько изготовлено шрапнели, Русь льнет к молитве, к незримому Китежу, к зримой Оптиной пустыни, – к Богу. И находит, что ей нужно: находит

великую, святую, тишину в себе. Без этой тишины в себе невозможно никакое ни личное, ни историческое народное благое делание»[16]. Стоит ли говорить, насколько важны для современной России такие суждения и насколько творчество И.С. Шмелёва оказывается незаменимым для всякого «благого делания».

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Об этом см.: *Галанина О.Е., Захарова В.Т.* Духовный реализм И. Шмелёва: Лейтмотив в структуре романа «Пути небесные». Нижний Новгород, 2004.

[2] *Панченко А.М.* Топика и культурная дистанция // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 236.

[3] Там же. С. 248.

[4] Там же. С. 246.

[5] Там же.

[6] *Дурылин С.Н.* Русь прикровенная. М., 2000. С. 334.

[7] Об этом см.: *Захарова В.Т.* Импрессионистические тенденции в русской прозе начала XX века: Учебное пособие / Моск. пед. ун-т. М., 1993.

[8] *Ильин И.А.* Святая Русь. «Богомолье» Шмелёва // *Ильин И.А.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1996. Т. 6. Кн. 2. С. 133.

[9] *Любомудров.* С. 151.

[10] *Флоренский П.А.* Троице-Сергиева Лавра и Россия // О, Русь, волшебница суровая / Сост., вступ. ст. и прим. Л.Е. Шапошникова. Нижний Новгород, 1991. С. 209.

[11] Там же. С. 213, 218.

[12] Там же. С. 222–223.

[13] *Ужанков А.Н.* Эволюция пейзажа в русской литературе XI–первой трети XVIII вв. // Древнерусская литература: Изображение природы и человека. М.: Наследие, 1995. С. 34.

[14] Там же. С. 24.

[15] *Лихачев Д.С.* Первые семьсот лет русской литературы // *Лихачев Д.С.* Избранное: Великое наследие; Заметки о русском. СПб., 1998. С. 15.

[16] *Дурылин С.Н.* Русь прикровенная. М., 2000. С. 334.

Любомудров А.М.
(Санкт-Петербург)

НИКОЛАЙ ГОГОЛЬ И ИВАН ШМЕЛЁВ. ПУТЬ СПАСЕНИЯ КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЗАДАЧА

«Гоголь – первый у нас пророк возврата к целостной религиозной культуре, пророк православной культуры», – писал о. Василий Зеньковский, почти полвека посвятивший изучению гоголевского творчества[1]. «Идея спасения души определяет не только собственно нравственные воззрения Гоголя, но пронизывает и его размышления об истории, сквозит в его эстетических и политических взглядах... – утверждает И.А. Виноградов. – Именно эта мысль и придает целостность и глубину осмыслению Гоголем многообразных проблем изображаемой им действительности»[2].

Спустя столетие путем Гоголя следовал Иван Шмелёв. Если Гоголь выступал как проповедник связывания творчества и жизни с Церковью, то Шмелёв в художественной практике – впервые в русской литературе – широко и полно воссоздал воцерковленное бытие, жизнь его персонажей неразрывно соединена с жизнью Церкви.

При всем индивидуальном различии двух писателей, их художественных миров, существует удивительное сходство их настроений, идей, устремлений, связанных с переживанием религиозного опыта, их художественных замыслов и мировосприятия. Путь усвоения ими христианской веры сопровождался большим душевным трудом, драматическими коллизиями. Религиозные настроения были обусловлены схожими чертами характера: экзальтированность, повышенная эмоциональность. В отличие от христиан, спокойно, бесстрастно, с величайшим доверием к Творцу принимавших мир и судьбу, Гоголь и Шмелёв до конца дней находились в горении и борении. Оба художника испытывали душевно-духовные состояния в максимальном диапазоне между восторгом Богообщения и тяжким унынием, скорбью отхода от Бога и Церкви.

Гоголь: «До сих пор не в силах писать и трудиться, и малейшая натуга повергает меня в болезнь, а что всего хуже, с этим соединяется всякий раз тоска, и не знаешь, куда от нее деться»[3].

Шмелёв: «Апрель и май (1939) не мог ничего ни писать, ни читать <...> придавила несказуемая тоска, до... "*довольно!*" <...> *не могу!* Жить не могу»[4].

Гоголь: «…Весь минувший год так был тяжел, что я дивлюсь теперь, как вынес его. Болезненные состояния до такой степени… были невыносимы, что повеситься или утопиться казалось как бы похожим на какое-то лекарство и облегчение. А между тем Бог так был милостив ко мне в это время, как никогда дотоле»[5].

Шмелёв: «Если бы Вы знали, как я страдал, как был близок к *утрате себя*, были дни, когда я чувствовал, что *пропадаю*, идет на меня тьма, ужас… потеря рассудка. Я всматривался в свою болезнь – душевную, знаю… И вот, Господь сохранил…»[6].

«Болезненная тоска, которой нет описания», – сообщал о своей депрессии Гоголь[7]. «Душу Ивана Сергеевича угнетала постоянная тоска», – свидетельствует В. Маевский[8]. Из исповедальных заметок и писем художников видно, что они подвергались одному из самых тяжких испытаний – борению с помыслами, которое в аскетической литературе расценивается как трудный подвиг, и временами переживали мучительное ощущение богооставленности. Эта духовная брань наблюдается во многих письмах Шмелёва 1930–1940-х гг. Например, в письме И.А. Ильину: «…так пусто, так одиноко мне, до ужаса. Бывают дни – места не найду, чёрная бездна тянет, отчаяние. Пытаюсь молиться, взываю, – нет ответа. Этого не высказать, это – вот он, ад на земле!»[9]. За столетие перед этим Гоголь признавался: «…Молиться не легко. Как молиться, если Бог не захочет? <…> И вот Вам моя исповедь уже не в писательстве. Исписал бы Вам страницы во свидетельство моего малодушия, суеверия, боязни»[10].

Гоголя мучил страх смерти, постоянно тревожил переход в иной мир. Отзвуки подобных страхов есть и у Шмелёва, который пытался осознать тайну смерти, вспоминая умершую супругу: «…как она тиха, глубока, в *тайне*, уже познанной… – или – в *ничем*? Это ужасно, если… в *ничем*?»[11].

Свои сомнения оба писателя переживали очень остро, каялись в них. Испытанию подвергалась подчас сама вера. В одном из писем Шмелёва 1946 г. встречаются и такие отчаянные строки: «Я, вообще, подавлен, до – "махни рукой". Я не могу понять, зачем весь этот "огород" – человечество! <…> Творцу *всё* было ведомо изначала: *зачем* же – *всё*?! Что за *игра*?! <…> Мне на многое теперь наплевать. Я и в церковь бросил ходить – читаю, *порой*, Евангелие»[12]. Поражает признание Гоголя: «… *Мне кажется даже, что во мне и веры нет вовсе.* Признаю Христа Богочеловеком только потому, что так велит мне ум мой, а не вера <…> Хочу верить…»[13]. По словам Мочульского, «Гоголь вступает в последний круг своего ада – в пустыню

богооставленности. Раньше он говорил о Боге, потому что ему "невольно говорилось", потому что это было ему дано свыше; теперь он полон опасений, недоверчивости, сомнений, как внезапно ослепший боязливо шарит вокруг себя»[14].

Смена настроений, резкие переходы от эйфории к унынию, от отчаяния к восторгу – таков был психоэмоциональный фон, на котором оба художника решали схожую творческую задачу: показать оживление «мёртвой» души, обретение веры, путь человека к Богу. В конечном итоге – путь спасения. Со всей определенностью они поставили эту задачу как центральную в своих итоговых созданиях: Гоголь – в поэме «Мёртвые души», Шмелёв – в романе «Пути Небесные».

«Будьте не мёртвые, а живые души. Нет другой двери, кроме указанной Иисусом Христом...» – заповедал Гоголь[15]. Главная идея «Мёртвых душ» – духовное воскресение падшего человека. «И, может быть, в сем же самом Чичикове <...> заключено то, что потом повергнет в прах и на колени человека пред мудростью небес»[16], – предсказывает автор грядущее возрождение своего героя. Понятие «мудрости небес» – ключевое и в романе Шмелёва, где «небесные пути», пути Промысла начинает постигать герой, Виктор Вейденгаммер. Оба персонажа должны были пройти через испытания и страдания, в результате которых они осознали бы свою неправедность, с ними должен был произойти внутренний переворот. В книге Гоголя возродиться душой должны были и другие герои, даже Плюшкин, может быть, наиболее «мертвый» из всех.

Оба художника стремились не только создать образы людей благочестивых, подлинных христиан, но и указать путь из тьмы неверия и греха к свету, выдвигая на первый план именно именно эту задачу. Гоголь писал: «...Бывает время, что даже вовсе не следует говорить о высоком и прекрасном, не показавши тут же ясно, как день, путей и дорог к нему для всякого»[17]. Его поэма и должна была указывать эту дорогу к Богу. Шмелёв задумал новый тип романа, который был бы основан на сознательно-православном мировоззрении, и поставил перед собой две цели: показать путь обретения веры неверующим интеллигентом и воплотить образ воцерковлённой, глубоко верующей героини. (Вторая задача удалась ему вполне: в образе Дариньки воплощена жизнь человеческой души, руководимой божественным Промыслом и ведущей «духовную брань» с силами зла). В письмах Шмелёв неоднократно говорит о том, что его захватило «чудо перерождения. Да, на моих глазах, невер – стал вером, до...

клобука! Это – действительность. Меня всегда мучил (и теперь, о, как еще!) этот таинственный процесс преображения <...> Этот путь всегда меня пытал, нудил... – приоткрой ход... познай хоть "чуть-чуть", как это делается»[18]. Речь идет о В.А. Вейденгаммере, дяде супруги Шмелёва. История этого полубезбожника, поступившего в монастырь и закончившего жизнь «подлинным монахом», была знакома Шмелёву не понаслышке. (Между прочим, время действия в романе Шмелёва – 1870-е гг., т.е. чуть больше трёх десятилетий отделяет происходящие в нем события от похождений героев «Мертвых душ»).

Как и Гоголь, Шмелёв полагал, что его книга станет новаторской для отечественной словесности: «Во всей литературе и *жизни* я не нашел, *как* становятся верующими рационалисты. Тут... благодать. Обращение рационалиста кипучего... где?! <...> Ах, какая это задача! И надо попытаться её решить...»[19]. Шмелёв считал, что русская литература не справилась с задачей показать преображение, воскресение падшего человека. Сознательная установка Шмелёва заключалась в том, чтобы дополнить мир русской классики отсутствующей в нём темой – обретение христианской веры. Свою в известном смысле экспериментальную книгу автор называл «первым опытом православного романа»: «Главное мое: осязаемо дать, *как* происходит "воскресание", – это давно меня кровно томило, ибо сам нуждаюсь в обновлении <...> *все* должно быть *вобрано в ткань эпического романа, духовного романа* <...> Знаю: такое не удалось ни Достоевскому, ни Леонтьеву, ни Лескову... ни Гоголю. И мне *не удастся*... но я *что-то трону*...»[20].

При сходстве целей мотивация у Гоголя и Шмелёва была различной. Гоголь ставил задачу в глобальном плане: указать дорогу к Богу всем маловерующим или равнодушным к христианству. Духовное воскресение героев должно послужить примером не только для соотечественников, но и для всего человечества, в чём писатель видел свою высшую миссию: «Не земная воля направляет путь мой»[21]; «...Тяжкий грех отвлекать меня! <...> Труд мой велик, мой подвиг спасителен»[22]. У Шмелёва не было такой сверхзадачи и мессианского самосознания. В истоках его замысла лежал глубоко личный мотив. Роман для Шмелёва – «опыт», поставленный, чтобы ответить самому себе на мучившие его вопросы. «Я до сей поры – Бога ищу и своей работой, и сердцем (рассудком нельзя!). Мне надо завершить мой опыт духовного романа...» – признавался он Ксении Деникиной[23]. Писательство было для Шмелёва целительным процессом, в котором

он изливал всю боль и страдание своей души и пытался «заклясть» тьму и зло.

Творчество и вера сплетались воедино. Ни Гоголь, ни Шмелёв не могли отстранённо изображать «путь спасения души» своих персонажей, и писательский труд был неразрывно связан с путем собственного спасения. Поиски творческих решений поставленной задачи рождали схожие душевные коллизии и устремления.

Потребность глубже войти в молитвенный опыт Церкви возникла у Гоголя в начале 1840-х гг. Он просит друзей присылать ему книги по богословию, истории Церкви, молитвенники. Гоголь изучает «Добротолюбие», читает сочинения святителя Тихона Задонского, святителя Димитрия Ростовского, епископа Харьковского Иннокентия. «Результатом этой духовной жажды явилась толстая тетрадь (около ста листов) переписанных Гоголем из служебных Миней церковных песней и канонов...»[24]. По словам И.М. Андреева, «прежде Гоголь философией и богословием не занимался, а теперь начал жадно и поспешно пополнять своё образование и учиться, как школьник»[25].

Почти в тех же выражениях описывают лица, близко знавшие Шмелёва, и его увлечение: «Иван Сергеевич почувствовал острую потребность возвыситься над своей обывательской скудостью точных знаний богословских и литургических <...> Ив. Сергеевич зубами вцепился в штудирование литургических текстов. Видимо душа его на них отдыхала, выздоравливала от "белокровия" за долгий период бесцерковности <...> Иван Сергеевич обзавёлся постепенно и Октоихом, и Минеями, и Великим Сборником»[26].

Христианская антропология, разработанная в творениях святых отцов, – вот подлинный ключ к душе человеческой. К такому выводу приводит обоих художников погружение в мир церковной словесности. Этот вывод они запечатлели в близких формулировках. «Жалею, что поздно узнал книгу Исаака Сирина, великого душеведца и прозорливого инока, – сообщал Гоголь. – Здравую психологию и не кривое, а прямое понимание души встречаем лишь у подвижников-отшельников»[27]. Шмелёв так описывает прозрение своего героя: «Она пришла из другого мира, не искривленного <...> Даринька знала все молитвы, псалмы, читала тётке Четьи-Минеи <...> Эта культура, с опытом искушений и подвигов из житий, с глубинною красотою песнопений... оказалась неизмеримо глубже, чем та, которой я жил тогда. С такой закваской она легко понимала все душевные тонкости и "узлы" у Достоевского и Толстого, после проникновенных акафистов и глубочайших молитв, после Четьи-Миней, с взлетами и томленьями

ищущих Бога душ» (5, 76). Основы патристики и литургики оба литератора постигали не только для духовного самообразования, но и для писательских целей. Гоголь выразил открытые им истины в «Размышлениях о Божественной Литургии». Шмелёву удалось в первом томе «Путей небесных» выстроить образы и судьбы героев, положив в основу православное аскетическое мировоззрение. Движения человеческой души, для которых прежняя классическая литература находила психологическое объяснение, Шмелёв раскрывает с позиций святоотеческого наследия, в категориях христианской антропологии.

«Мне нужен… душевный монастырь»[28], – признавался Гоголь. «Но как душа просит – тишины, *обители*!» – писал в конце своего пути Шмелёв[29]. Знавшие Гоголя свидетельствовали, что в последние годы своей жизни он собирался на Афон. «…Он, вероятно, поселится… на Афоне и кончит там второй том "Мертвых душ"», – сообщала А.О. Смирнова[30]. На Святой Горе ему побывать было не суждено, но роль Оптиной пустыни и её старцев в судьбе Гоголя трудно переоценить. Преп. Варсонофий рассказывал о Гоголе: «Есть предание, что незадолго до смерти он говорил своему близкому другу: "Ах, как я много потерял, как ужасно много потерял <…> оттого, что не поступил в монахи. Ах, отчего батюшка Макарий не взял меня к себе в скит?"»[31]. Сестра Гоголя писала, что брат её мечтал поселиться в Оптиной Пустыни.

Если Гоголь последний раз побывал в Оптиной за полгода до кончины, то Шмелёв скончался в стенах православной обители. Перед этим Шмелёв дважды намеревался покинуть Париж, чтобы поселиться вблизи монастыря и там, погружаясь в монастырскую атмосферу, черпать духовные силы для завершения «Путей небесных». Он признавался: «…Мне надо или родной воздух – монастырь, – или – не двинусь <…> Меня влечёт – туда, где я нашёл бы "воздух" и *волю*… и – отсвет Руси… Здешним – уже не могу дышать»[32].

Оба писателя искали в монастыре не только место для личного спасения, но место для творчества – именно там намеревались они завершить свои главные книги, воплотить, наконец, в художественном слове духовное «воскресение» и преображение человека.

* * *

Оба художника не смогли до конца решить поставленную задачу. (Мы говорим о конкретной задаче отображения пути воцерковления,

пути к Истине. Образы лиц воцерковлённых присутствуют у Шмелёва во множестве, и мир, бытие в Боге воссоздано им в «Лете Господнем» и многих других книгах с непревзойденным мастерством). Размышляя о причинах этого, А.В. Карташев вводит роман Шмелёва в мировой художественный контекст: писатель «удачно вёл своих героев по первоначальным этапам религиозного пробуждения и просветления. Но надо было когда-то ответить не словами, а художественной правдой жизни на вопросы, превышающие религиозный опыт автора, а, может быть, и самой статической церковности. Неудивительно, что автор изнемог. Сам Гёте не одолел проблем второй части Фауста, Гоголь – второй части "Мертвых душ", даже Достоевский не дошел до "ответа" в Карамазовых, даже Толстой – в "Воскресении". Такова вообще судьба вопросов, превышающих достигнутое человечеством и данное ему откровение»[33].

Для Гоголя невозможность осуществить свой замысел становится его личной писательской трагедией. Дошедшие до нас главы второй книги «Мёртвых душ» куда менее выразительны, чем первой. Второй том «Путей небесных» Иван Шмелёв завершил, – но и он оказался слабее первого. Подобно Гоголю, во втором томе Шмелёв рисует идиллические сцены сельской, усадебно-дворянской жизни. Заметна ослабленность сюжетной динамики. В томе первом были и любовные интриги, и духовная брань, и падения, и победы. Во втором – всё становится благостно, «*хорошо*», как часто повторяют герои, уходят коллизии и драматизм реальной жизни. Характеры почти не раскрываются ни в действии, ни в диалоге. Чередуются два ряда описаний (от лица Вейденгаммера и Дариньки в цитатах из «Записки»), где дан, главным образом, анализ их поступков и состояний, разъяснение заменяет собой изображение. По этому поводу И.А. Ильин писал: «В первой части были "вихри" и "соблазны". Во второй – сплошная апология. И в этом есть известная опасность: как бы читатель не оттолкнулся от необходимости пребывать все время в умилении»[34]; «сентиментальность становится главным актом в изображении <...> читатель воспринимает *намерение автора*, но перестаёт художественно "принимать" его образы и созерцать его предмет»[35].

Нечто подобное наблюдается и в тех сценах второго тома «Мёртвых душ», где автор пытается обрисовать предпосылки «воскресения» Чичикова. Муразов наставляет героя: «Подумайте не о мёртвых душах, а <о> своей живой душе, да и с Богом на другую дорогу!» – и Чичиков соглашается: «...пора на другую дорогу!».

Незадолго перед тем он уверил Муразова: «Афанасий Васильевич, – сказал он твердо <...> даю вам слово начать другую <жизнь>: куплю деревеньку, сделаюсь хозяином, буду копить деньги не для себя, но для того, чтобы помогать другим, буду делать добро, сколько будет сил. Позабуду себя и всякие городские объяденья и пиршества, поведу простую, трезвую жизнь. – Бог вас да подкрепит в этом намерении! – сказал обрадованный старик»[36].

Подмена художественности поучением, сухое проповедничество – эти упреки даже близкие друзья Гоголя обращали к «Выбранным местам из переписки с друзьями», где автор тоже говорил о пути жизни и спасения, о борьбе человека за лучшее в себе. Упрёки эти Гоголь тяжело переживал. В письме к В.А. Жуковскому он признавался: «В самом деле, не моё дело поучать проповедью. Искусство и без того уже поученье. Мое дело говорить *живыми образами*, а не рассужденьями. Я должен выставить *жизнь* лицом, а не трактовать о жизни»[37]. Здесь выражена важнейшая мысль. Видимо, христианская истина в светском искусстве, в творчестве художественном может быть отражена – в известном приближении, конечно, – с помощью образа. А проповедь, снижая уровень художественности, часто вызывает и читательское отторжение. Правда, «Выбранные места...» – публицистика, а этот жанр требует прямого обращения автора к читателю.

Иван Шмелёв в своих произведениях никогда не впадал в поучительство, и лишь в единственном своем романе, «духовном романе», допустил этот убийственный для художественности грех. Одна из претензий к художнику заключается в том, что идея не воплощается в образах, а поясняется, высказывается. «*Научение* и *изображение* состязуются всё время в ткани романа. Учительное, кажется, подчас дороже автору; отсюда та пристальность рефлектора, с которою он светит читателю – и в заголовках, и в цитатах из "Записки к ближним", а также из воспоминаний героя, и в психологии других героев»[38], – Ильин имеет в виду весьма сложную структуру шмелёвского произведения, которое является романом-ретроспекцией, в нём значительный объём занимают комментарии: самого автора, Вейденгаммера, Дариньки. Её «Записка к ближним» является неким аналогом «Выбранным местам из переписки с друзьями»: их объединяет тон, в котором исповедь соседствует с наставлением.

Как думается, есть и ещё одно обстоятельство, не позволившее писателям воплотить задуманное, завершить Гоголю – второй и третий, а Шмелёву – третий том своих главных книг.

В отличие от Шмелёва, создавшего галерею прекрасных характеров, замечательных светлых образов, Гоголь не обладал даром описывать светлое. Перестройка своего творческого акта ему не давалась[39]. Работая над «Мёртвыми душами», Гоголь постепенно осознавал, что ему не только не удаются положительные герои, но и не могут удаться. Видимо, поэтому преподобный Амвросий Оптинский «больше сочувствовал сожжению Гоголем своих произведений, чем <его> писанию»[40]. Прозорливый старец полагал, что, если сожжение попущено Богом, значит, так было нужно.

Образ самого преп. Амвросия Оптинского Шмелёв предполагал вывести в третьем томе «Путей небесных». Судя по сохранившимся записям Шмелёва, этот старец должен был выступить носителем идей Владимира Соловьева (чья философия оказывала всё большее влияние на концепцию романа)[41].

Нечто схожее мы наблюдаем и у Гоголя. В одном из фрагментов продолжения «Мёртвых душ» появился образ священника. По отзывам о. Матфея Константиновского, в этом персонаже было смешение разных черт, в том числе католических, и «выходил не вполне православный священник»[42]. С мнением отца Матфея Гоголь поначалу не согласился и весьма резко возражал ему, но потом все же уничтожил этот фрагмент.

Обоих писателей провидение, высшая воля, или судьба, – можно называть эту силу по-разному, – уберегла от того, чтобы запечатлеть на страницах своих книг *искажённый* образ духовного лица, будь то православный священник или прозорливый старец-монах.

За несколько дней до смерти Гоголь записал: «Как поступать, чтобы признательно, благодарно и вечно помнить в сердце моем полученный урок? И страшная История Всех событий Евангельских...»[43] (запись оборвана на этом слове). Второй том «Путей небесных» заканчивается словами: «Евангелие <...> тут – в с е » (5, 439). Так, вольно или невольно, оба художника оставили свидетельство того, что полная и окончательная Истина – в строках Писания.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Зеньковский В.В.* Русские мыслители и Европа. Париж, 1926. С. 55.

[2] *Виноградов И.А.* Предисловие // Н.В. Гоголь и православие. М., 2004. С. 13.

[3] *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1937–1952. Т. 12. С. 477.

[4] *Переписка двух Иванов*: (*1935–1946*). С. 408.

[5] *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1937–1952. Т. 13. С. 38.

[6] *Переписка двух Иванов*: (*1927–1934*). С. 429.

[7] *Гоголь Н.В.* Переписка: В 2 т. М., 1988. Т. 1. С. 380.

[8] *Маевский В.* Шмелёв в воспоминаниях // Духовный путь Ивана Шмелёва: Статьи, очерки, воспоминания. М., 2009. С. 431.

[9] *Переписка двух Иванов: (1935–1946).* С. 172–173.

[10] *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1937–1952. Т. 14. С. 41.

[11] *Переписка двух Иванов: (1935–1946).* С. 178.

[12] Там же. С. 394–396.

[13] *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1937–1952. Т. 14. С. 41.

[14] *Мочульский К.В.* Духовный путь Гоголя // *Мочульский К.В.* Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995. С. 47.

[15] *Гоголь Н.В.* Нужно любить Россию: О вере и государстве Российском. СПб., 2007. С. 478.

[16] *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1937–1952. Т. 6. С. 242.

[17] Там же. Т. 8. С. 298.

[18] *Переписка двух Иванов*: (*1935–1946*). С. 393.

[19] *Переписка двух Иванов*: (*1947–1950*). С. 15.

[20] *Переписка двух Иванов*: (*1935–1946*). С. 479.

[21] *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1937–1952. Т. 11. С. 46.

[22] Там же. С. 332.

[23] *Деникина К.* Иван Сергеевич Шмелёв // Духовный путь Ивана Шмелёва. Статьи, очерки, воспоминания. М., 2009. С. 489.

[24] *Воропаев В.А.* Н.В. Гоголь: опыт духовной биографии // *Гоголь Н.В.* Нужно любить Россию. О вере и государстве Российском. СПб., 2007. С. 23.

[25] *Андреев И.М.* Русские писатели XIX века. М., 1999. С. 226.

[26] *Карташев А.В.* Религиозный путь И.С. Шмелёва // Духовный путь Ивана Шмелёва: Статьи, очерки, воспоминания. М., 2009. С. 122.

[27] *Матвеев П.* Гоголь в Оптиной пустыни // Русская старина. 1903. Т. 113. Февр. С. 303.

[28] *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1937–1952. Т. 12. С. 359.

[29] *Переписка двух Иванов*: (*1947–1950*). С. 160.

[30] Цит. по: *Гоголь Н.В.* Нужно любить Россию: О вере и государстве Российском. СПб., 2007. С. 65.

[31] Беседы схиархимандрита Оптинского скита старца Варсонофия с духовными детьми. СПб., 1991. С. 54.

[32] *Переписка двух Иванов*: (*1947–1950*). С. 157–158.

[33] *Карташев А.В.* Певец Святой Руси // Духовный путь Ивана Шмелёва: Статьи, очерки, воспоминания. М., 2009. С. 477.

[34] *Переписка двух Иванов*: (*1935–1946*). С. 390.

[35] *О тьме и просветлении*. С. 365.

[36] *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1937–1952. Т. 7. С. 123, 114.

[37] Там же. Т. 14. С. 36.

[38] *Переписка двух Иванов*: (*1935–1946*). С. 387.

[39] «У человека не стало больше сил переделывать совершенный от природы художественный акт по своему усмотрению и желанию. По силе созерцания и изображения акт этот был мощным, но весьма специфическим по форме, неподатливым, трудно моделируемым; он был резким в видении негативного, в осуждении его, резким по юмору и сатире. По отношению к человеку он застыл в *очистительном "нет"*, противился тому, чтобы сердце его пело в любви, а ведь никогда и никому из художников не удавалось ухватить и изобразить положительное иначе, чем способом *созерцания любящим сердцем»* (*Ильин И.А.* Гении России // *Ильин И.А.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1997. Т. 6. Кн. 3. С. 274).

[40] Об этом см.: *Воропаев В.А.* Гоголь и отец Матфей // Н.В. Гоголь и православие. М., 2004. С. 338.

[41] *Наследие Шмелёва*. С. 19–27.

[42] *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1937–1952. Т. 7. С. 422.

[43] *Гоголь Н.В.* Нужно любить Россию О вере и государстве Российском. СПб., 2007. С. 478.

Дзыга Я.О.
(*Москва*)

ГОГОЛЕВСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ И.С. ШМЕЛЁВА

Тяготение И.С. Шмелёва к традициям русской классики включало в себя творческое усвоение художественного опыта Н.В. Гоголя. Исследователи уже обращали внимание на это обстоятельство, однако

их замечания зачастую носили попутный характер. На этом фоне выделяется основательностью статья Т.В. Марченко[1], посвящённая гоголевским мотивам в произведениях Шмелёва. Литературовед обращает внимание на общие для писателей духовные корни и почти пророческий пафос творчества. Переосмысленный Шмелёвым гоголевский мотив дороги выделен как главный в «Богомолье».

Действительно, в творчестве писателя-эмигранта можно обнаружить разнообразные отсылки к гоголевской традиции. Не претендуя на всестороннее рассмотрение проблемы, остановимся на роли классических мотивов в повествовательной структуре произведений Шмелёва.

Важнейший у Гоголя мотив пути, дороги концептуально значим в творчестве писателя-эмигранта. Относящиеся к указанному мотиву словесные формулы, а также иносказательное обозначение пути или тесно связанных с ним мотивов движения и путешествия у Шмелёва часто вынесены в заглавие произведения. Эта особенность, характерная для почерка начинающего писателя, сохранилась и в эмиграции. Достаточно вспомнить рассказы «Поездка», «На большой дороге», «Въезд в Париж», «Прогулка», «Как я ходил к Толстому», «Приятная прогулка», статьи «Пути мёртвые и живые», «На семи ветрах, у семидесяти семи дорог», роман «Пути небесные». Неназванный, этот мотив является сюжетообразующим фактором повести «В новую жизнь», рассказов «По спешному делу», «По приходу», «Патока», «Волчий перекат», «Три часа», «Глас в нощи», «У старца Варнавы», «Каменный век», очерков «На крыльях», «На пункте», «В Сибирь за освобождёнными», «На скалах Валаама», «Старый Валаам», романа «Богомолье» и др. При этом сюжетно-композиционные функции и значение мотива пути варьируются от произведения к произведению, приобретая новые оттенки и философскую глубину, вырастая в итоговом романе в идею Промысла, начертанного Рукой ведущей.

Гоголевская составляющая этого мотива, прежде всего, связана с темой России, её настоящего и будущего. Она включает мысли о неустанном движении вперед, высоких целях и огромном потенциале. Применительно к указанной теме мотив пути у Гоголя и Шмелёва трансформируется в символический образ птицы-тройки. В творчестве автора «Богомолья» он возникает в «Слове на чествовании И.А. Бунина», ассоциируясь с «русской тройкой Словесности» и перерастая в символ духовного величия России: «Давно гоголевская "птица-тройка" вынеслась за российские пределы, с чудесными

колокольцами и бубенцами – величаво-великолепным звоном, с ямщиком-чудом Пушкиным, с дивными седоками – Лермонтовым, Гоголем, Достоевским, Тургеневым, Толстым, Лесковым, Гончаровым, Чеховым…» (7, 483). Проецируя классику на современность, Шмелёв обращается к пушкинскому образу метели, вызывающему к жизни мотивы исторического распутья, кружения и поиска пути: «Многие теперь услышат – "тройку". За рубеж вылетела она, – и дай же ей Бог звонить русскую славу миру! А там… на родной земле <…> Метель <…> Ну, что ж… "Птица-тройка" найдет дорогу… метели знакомы ей» (7, 483–484).

В статье «Убийство» в неразрывном единстве представлены образы потерявших голову маниловых-либералов, понесшейся русской тройки и закружившейся революции-истерички, «возомнившей себя королём испанским».

Шмелёву довелось увидеть и торжество живых сил народа, и попрание духовных основ бытия в период «чёрного обмирания русского». В эмиграции православный писатель стал одним из самых последовательных ревнителей идеи духовных потенций нации. Своеобразным ответом на хрестоматийный гоголевский вопрос стала статья Шмелёва «К родной молодёжи», в которой упование на силу русского духовного возрождения снова воплотилось в бессмертном классическом образе: «Россия явится именно той "птицей-тройкой", которая умчится, и не в неизвестное куда-то, а по верно проложенной дороге. И будут "в священном трепете" взирать на нее народы, – по слову провидца Гоголя. "Русь, куда мчишься?" Знает Она, – куда. Будет знать. К – Солнцу! К Солнцу Правды, всечеловеческой» (7, 416).

В тесной и неразрывной связи с мотивом пути в творчестве Шмелёва представлена гоголевская антиномия «живой – мёртвый», реализованная в системе концептуальных мотивов и образов. В статье «Пути мёртвые и живые» вопрос классика об историческом выборе переведён в плоскость социально-политическую: «…Демократия – на распутье, перед дорогами, перед лесом. Куда идем?!» (7, 328). Противопоставление «живого человека» «мёртвой формуле», по Шмелёву, – порок бездуховной демократии, неизбежно тупиковый, «мёртвый» путь, выход из которого в устроении жизни на основе религиозной: «Путь религиозного обновления жизни – истинный путь духовного демократизма. Иных путей возрождения не будет. Или – не будет и возрождения» (7, 331). В таком видении «живого» пути России (шире – всего человечества) воплощена концепция Гоголя о духовных возможностях русского народа.

Узнаваемая гоголевская традиция в повествовательной ткани произведений Шмелёва представлена категориями «живого человека» и «живой жизни». Живыми у писателя бывают не только души, люди, жизнь, но также дух, вера, свет солнца, воспоминания, сны, глаза, лица, вода, недра. Олицетворение Абсолюта дано в понятиях Живого Бога и Живого Слова. Оппозицией всему живому служат мотивы жизненного тупика, безмерной пошлости, ленивой, развращающей скуки и мертвящего однообразия.

Разрушительные следствия омертвления душ Гоголь и Шмелёв изобразили с поистине эпическим размахом. «Мертвые души» и «Солнце мёртвых» обнаруживают общность художественных моделей мира, выстроенных с использованием интересующих нас мотивов. Живописание торжества небытия в обоих случаях побеждается мотивом духовного возрождения, надеждой на преображение безжизненной реальности. Шмелёвская «"эпопея смерти", главным героем которой является жизнь»[2], вполне соответствует гоголевскому замыслу изображения мёртвых душ с целью «воздвигнуть дух в человеке». В обоих случаях мотив духовного воскресения связан с потенциалом любви и сострадания к человеку, заключённым в его бессмертной душе.

На противопоставлении жизни и смерти построено художественное пространство рассказа «Как надо». Всепобеждающе желание жить дает надежду обездоленным пациентам «чернорабочей» больницы, преображая даже сумрачное небо и невесёлый пейзаж за больничными окнами. В то же время потеря жены и новорожденного ребенка повергает хирурга Скворцова в томительный «скорбный покой», отнимая «яркое желание жить». Жизнь возвращается к герою в лице дочери главного доктора, Верочки, юной и бойкой «карамельки», в глазах которой было «весеннее и страшно живое». «Как жизнь», – характеризует Скворцов свою спасительницу. В то же время душевно-духовную пассивность, этический релятивизм и безропотное подчинение силе внешних обстоятельств Шмелёв, вслед за Гоголем, именует духовной смертью.

На такого рода медленное умирание обречены жители города С. из рассказа Шмелёва «В норе». Гоголевский мотив пошлости жизни, подчёркнутый приёмом обнажения замысла, реализуется в системе соответствующих образов-символов. Доминантными в описании города являются образы норы, болота и щели. Мотив разлитой во всем скуки довершает портрет места, где всё «разбилось на мелочи, облезло и потускнело». «Ни одного живого лица! Пустота, тоска...» {2, 614}, –

отчаянно жалуется безымянный герой рассказа, с ужасом наблюдающий, как заурядность однообразного течения городской жизни всё уверенней предъявляет права на его внутренний мир, а «ровное, затягивающее и хлюпающее болото» засасывает всё глубже и глубже: «На меня плыли дни, вечера, ночи, путаный клубок времени, как один бесконечный день пустоты. В нем были закатаны и смяты Софьи Петровны и Марьи Андреевны, сплетни и пироги, исправник, именины, поминки, служебные дрязги, вечера в клубе, растерянные мужики и "неукоснительные"» {2, 634}.

Противовесом гоголевским типам «существователей» в узнаваемых чеховских обстоятельствах у Шмелёва служат мотивы «далёкой белой дороги», звёздного неба и поисков жизни. Последний, постепенно нарастая, становится сквозной характеристикой двух живых лиц города: безымянного героя и жены землемера Веры. Встреча с женской красотой прочитывается как вариант мотива живой жизни и пути («Вера указала дорогу»). Не случайно в беспокойном сознании героя накануне «побега» из С. всплывают хрестоматийные художественные формулы лирических отступлений гоголевской поэмы. Это мотивы свободного ветра, безграничных пространств и далей, в которых угадываются «весёлые бубенцы» русской тройки.

В похожей среде пошлых обывателей прозябает герой рассказа «Поденка». Никчемное, духовно убогое существование прасолов Хворостихиных действует растлевающее на студента Васина, в котором за полгода репетиторства многое «изменилось и растерялось»: «…Он обленился, ничего не читает, много ест, много спит и совсем разучился думать» {3, 212}. Герой томится скукой и вяло мечтает об отъезде. Картина «летней метели» от налетевших туч поденки поднимает в душе гадливое отвращение к «налитым спиртом и салом» прасолам и укрепляет давно зревшее желание уехать.

Князь Замыгайло, с улыбкой старца и лицом «грустного Мефистофеля» («Загадка»), болезненно остро ощущает неполноту жизни, которая, по его словам, «хочет выпутаться» и «рвётся в тисках». Назначение в «дыру», на станцию с издевательским названием «Золотая», герой поначалу воспринимает спокойно. И только убедившись в духовной бедности очаровавшей его на первых порах «простой жизни», начинает томиться безысходной скукой. «Я <…> будто фальшивые цветы делаю! Понимаете, по-настоящему не живу! <…> А только иду, иду… существую!» {4, 430} – делится герой своими переживаниями с напрочь не понимающим его начальником станции Зленковым.

«Загадка» в трансформированном виде воплощает сразу несколько гоголевских мотивов. Главные из них – мотивы приезда ревизора, движения, тайны, игры. Как в «Мертвых душах» известие о назначении нового генерал-губернатора, а в «Ревизоре» появление в городе Хлестакова, чиновников станции «Золотая» не на шутку взволновал приезд помощника Замыгайло. «В такую дыру – и князя!» {4, 414} – недоумевали встревоженные служащие, вспоминая свои и чужие грехи. Заговорили о «секретном поручении» и «тайне», подозревали слежку. За князем прочно закрепилась характеристика загадочного человека, напускающего «туман». Внезапный отъезд Замыгайло и оставленное для чиновников письмо стали не только прямыми отсылками к гоголевскому сюжету, но и свидетельствами нового прочтения классической традиции. Бегство героя от мира пошлости, заставляющее его служить «по разным местам», так и остается непонятым чиновниками, чьи мёртвые души оказываются глухи к порывам души живой.

Вместе с тем образ, возникший как антитеза миру пошлости и заурядности, неожиданно сближается со знакомым по творчеству Гоголя типом прожигателя жизни. Маниловская неопределённость и пустая мечтательность («хорошо бы уехать на Мадейру») сочетаются в князе с лишённой высокой цели пустопорожней деятельностью. Подобно Чичикову, Замыгайло постоянно в движении. Он от скуки меняет места службы, не имея возможности остановиться и заняться настоящим делом. Не случайно повеса, игрок и баламут Котов сумел разглядеть в князе родственную душу: «Мы с вами <…> словно братья. Я вас с первого взгляда раскусил. Князь – и в нашей дыре, и… И странно, и не странно. Я прожигаю жизнь, а вы – вже угу! Так?» {4, 427}.

При всём разнообразии отрицательных персонажей Гоголя, у них, по мнению исследователей, «есть одна общая черта – отсутствие внутренних связей с другими людьми»[3]. По этому принципу князя с полным правом можно причислить к категории если и не мертвых, то умирающих душ. Он походя обижает миловидную Симочку и уезжает со спокойным сердцем, подтверждая данное ему прозвище «грустного Мефистофеля».

В то же время образ Котова – одна из вариаций ноздрёвского типа личности. Патологический бездельник, искатель приключений, хам и «говорун», он навязывает окружающим неприемлемые формы общения, проявляет неуёмную энергию в авантюрных делах и испытывает большую страсть к игре. Герой пародирует мотив поисков

живой жизни, связывая их с азартом, кутежами и чувственными развлечениями. «Всякий своего ищет» {4, 428}, – резюмирует Котов. Неожиданный, оглушающий визит князя к герою очень напоминает эпизод приезда Чичикова к Ноздреву.

В «Истории любовной» мотив пошлости жизни оттенён романтическим настроением юного гимназиста, а местные «существователи» напрямую соотнесены с хрестоматийными гоголевскими типами. «Боже мой, кто, какие люди окружают ее?! <…> и она, бедная, обречена влачить свою жизнь в среде пошлой, так напоминающей Ноздрева, Коробочку, Собакевича, Чичикова и прочих лиц бессмертной поэмы Гоголя!» (6, 137) – сокрушается влюблённый Тоник.

В живописании душевной пустоты и скудости Шмелёв, подобно Гоголю, охотно прибегает к зооморфному сравнению, как одному из продуктивных приёмов построения образа. «И в самом деле, – размышлял над загадкой мёртвых душ классик, – каких нет лиц на свете <…> А сколько есть таких, которые похожи совсем не на людей»[4]. В произведениях Шмелёва представлена целая галерея персонажей, продолжающих ряд гоголевской «собаки во фраке».

Знаками человеческой недостаточности отмечены герои рассказа «Стена». Среди них «огромный паук с головой человека», которого так напоминал солдат-бродяга, кандидат на судебные должности «с маленькой, как у ужа головкой», тонкая и вертлявая, «как змейка», Фирочка, приказчик, кажущийся «маленьким, чёрненьким высматривающим зверьком». «Тучная, расплывшаяся книзу» Матрёна Тимофеевна Хворостихина («Поденка») напоминает земляную жабу, а рыхлое тело кучера Антона вызывает ассоциации с навозными угрями. «Белуга», «корова», «сонная рыба» («Лес»), «сова лысая» («Поездка»), «женщина-кузнечик», «морж» («Забавное приключение»), «волки», «собака» («Каменный век») – далеко не полный перечень вариаций на тему «мёртвых душ». Однако Шмелёв по-своему осмысляет и продолжает традицию. В соответствии с изменившейся исторической ситуацией и согласно канонам художественного мышления нового времени гоголевская категория в творчестве писателя-эмигранта приобретает трагическое звучание, служа камертоном этико-эстетического видения мира в русле православия.

Вместе с тем Шмелёв, подобно Гоголю, готов прозреть подлинное величие души там, где оно ожидалось меньше всего. Мотив «высокого» безумия роднит гоголевского Поприщина и «странного человека» из рассказа Шмелёва «Это было». В обоих случаях

сумасшествие оборачивается для героев не столько интеллектуальной гибелью, сколько возможностью проникнуть в сокровенную сущность вещей и продемонстрировать достоинства собственной души. По сравнению с классиком у Шмелёва мотив безумия соотносится с проблемами общественно-историческими, замыкающими мотивы духовного возрождения и поисков пути: «Мы знаем силы, убивающие нервные центры, – силы гасящие… Почему же не быть другим?! Только это может перевернуть "естественный" ход вещей. Я верю. Иначе – не стоит жить» (7, 77).

Интересную трансформацию получает в творчестве Шмелёва гоголевский мотив власти в его соотнесённости с духовной вертикалью. Связь между человеком и чином и драматические последствия нарушения соразмерности между ними описаны в эпопее «Солнце мёртвых», рассказах «В ударном порядке», «На пеньках», «Сила», «Железный дед» и др.

Классические образцы, воспринятые сквозь призму исторических катаклизмов XX века, на страницах произведений писателя-эмигранта обрели новую жизнь. Усвоив уроки времени, Шмелёв достиг поистине гоголевского масштаба в провидении судеб России и сумел стать тем «духоведцем», который «может в зерне прозревать его плод»[5]. Свидетель гибели свободной страны, Шмелёв не уставал живописать «прекрасное новое здание», каким станет обновлённая в духе Россия. «Мне суждено было, – признавался он Бредиус-Субботиной, – "Чудною Властию" – да, повторяю слово Гоголя! – сознательно!!! – петь через Русь – Её, наше, единственное»[6].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Марченко Т.В.* Традиции Гоголя в творчестве И.С. Шмелёва // Культурное наследие российской эмиграции: 1917-1940: В 2-х кн. Кн. 2. М., 1994. С. 155–160.

[2] *Горюнова Р.М.* Жанровая специфика эпопеи И.С. Шмелёва «Солнце мёртвых» // Филологические науки. 1991. № 4. С. 30.

[3] *Смирнова Е.А.* Поэма Гоголя «Мёртвые души». Л., 1987. С. 9.

[4] *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений: В 14 т. М.; Л., 1951. Т. 6. С. 332.

[5] Там же. Т. 8. С. 251.

[6] *Роман в письмах. Т. 2.* С. 416.

Алексеева Л.Ф.
(*Москва*)

ИДЕИ В.С. СОЛОВЬЁВА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОТРАЖЕНИИ И.С. ШМЕЛЁВА

Вопрос о «непосредственном и весьма сильном»[1] влиянии на И.С. Шмелёва литературного и религиозно-философского наследия Владимира Сергеевича Соловьёва уже был поставлен. А.М. Любомудров справедливо утверждал: «Мощные энергии соловьёвской мысли пронизали всё художественное пространство начала века, не избежала их и проза Шмелёва. Проблема "Соловьёв и Шмелёв" требует обстоятельного исследования, насколько нам известно, ещё никем не проводившегося. Между тем без анализа этого влияния своеобразие шмелёвского творчества будет не до конца понятым и объяснимым»[2].

С гимназических лет у Шмелёва В. Соловьёв был, что называется, на слуху. В одном из писем к Ильину Шмелёв пишет об Алексии, прототипе прославленного Достоевским старца Зосимы: «Он был очень литературно и философски образован. Когда-то дьякон у Николы в Толмачах, и я гимназистиком его помню, приходил на молебны в 6 гимн<азию>, тогда дьякон. Но уже тогда говорил словесник Ф.Вл. Цветаев: "О, он **всего** Дост<оевского>... пере-же-вал! и всего – Соловьёва... и – всех "гностиков-хвостиков"... му-дрец!"»[3]. Таким образом, интерес к Соловьёву у Шмелёва возник и закрепился уже в гимназии благодаря учителю-словеснику и весьма образованному дьякону.

В годы эмиграции отчасти связующим звеном между В. Соловьёвым и И. Шмелёвым выступал И. Ильин, труд которого «О сопротивлении злу силою», безусловно, написан под влиянием «Трёх разговоров» и «Краткой повести об Антихристе».

Биографически и географически Шмелёв, Ильин и Соловьёв были связаны друг с другом Москвой, её отдельными локусами и религиозно-культурным пространством. В разное время В.С. Соловьёв и И.А. Ильин учились в 1-й Московской гимназии. После гимназии В.С. Соловьёв учился на физико-математическом, а затем историко-филологическом факультете Московского университета, окончил его и преподавал в нем с 1869 по 1877 г. Позднее и Шмелёв, и Ильин получали образование на юридическом факультете Московского университета.

Объединяет Шмелёва и Соловьёва интерес к идеям социальной справедливости, а затем к славянофилам, И. Аксакову, К. Леонтьеву и др., а более всего – глубокое, последовательное и искреннее увлечение религиозными вопросами, воспринятыми не только в аспекте личного убеждения, но и всеобщего спасения.

Преподавательская и студенческая интеллигенция Московского университета, который Шмелёв окончил в 1898 г., сохраняла постоянный интерес к философским трудам и поэзии, созданным сыном знаменитого историка. Внимание к ним подогревалось слухами об оригинальности поведения и образа жизни философа, скандальное устранение преподавателя от чтения лекций в университете. Но это всё внешние обстоятельства. Общая атмосфера, питавшая мысль Соловьёва, нередко вела Шмелёва родственными путями, находя выражение в художественных формах. Однако и обаяние идей философа (и одновременно поэта) было велико.

Для художника очень важной задачей является постижение самых главных, стержневых вопросов бытия, создание цельной картины мира, чтобы постичь главные бытийные вопросы национальной и всемирной жизни. Многие из русских писателей строили свой художественный мир с неизбежной ориентацией на труды и идеи В.С. Соловьёва, включённые в книги с ёмкими названиями: «Философские начала цельного знания», «Духовные основы жизни», «Красота в природе», «Чтения о Богочеловечестве», «Смысл любви», «Оправдание добра», «Враг с востока», «Россия и вселенская церковь». Популярность Владимира Соловьёва в среде литераторов, особенно младосимволистов, способствовала его широкой известности[4]. Тем не менее многое в его наследии оставалось непонятным и в советской России, и в эмиграции, – не случайно Ильин советовал Шмелёву читать Соловьёва[5] (наряду с другими мыслителями: Платоном, Гегелем, С. Трубецким) в 1930-е гг.

В художественном пространстве и мировоззрении Шмелёва Соловьёв присутствует многогранно – и как родоначальник увлекательных идей, и как личность, на себе испробовавшая трудный путь искушений и смело отвергнувшая ложные доктрины современных мудрецов и в конечном итоге возвратившаяся в православное лоно. Для основательного изучения проблемы нужен длительный процесс сопоставлений, частных наблюдений, их систематизации и обобщений. Нужно изучить философские сочинения и лирику, а также «Три разговора» с «Краткой повестью об Антихристе» Соловьёва и соотнести их (сами тексты, а не оценки их предшествующими

читателями) с произведениями Шмелёва и его эпистолярным и публицистическим наследием.

Обозначим некоторые моменты общего и частного характера. Остановимся на некоторых конкретных ассоциативных связях, затрагивающих, думается, весьма существенные черты творческого наследия Соловьёва и Шмелёва.

Вслед за Владимиром Соловьёвым, написавшим уже в 22 года книгу «Философские начала цельного знания», и другими русскими и западноевропейскими мыслителями и художниками Шмелёв искал свой путь к созданию цельной картины мира.

Наиболее очевидно демонстрируется автором опора на идеи Соловьёва в повести «Неупиваемая Чаша», где можно обнаружить многочисленные реминисценции из трудов Соловьёва, его религиозно-философской лирики и шуточных стихотворений.

Близки основным постулатам работы Соловьёва «Смысл любви» воссозданные Шмелёвым переживания Ильи Шаронова, написавшего образ-портрет Анастасии Ляпуновой и, вдохновленный этой прекрасной женщиной, – лик Богородицы на иконе «Неупиваемая Чаша». Эпиграфом к одноименной повести Шмелёва могут быть строчки из лирики Соловьёва, которые тот в свое время поставил эпиграфом к «Смыслу любви»: «Смерть и время царят на земле, – / Ты владыками их не зови; / Всё, кружась, исчезает во мгле, / Неподвижно лишь солнце любви»[6].

Героиня «Неупиваемой Чаши» несёт в себе черты женщин, воспетых лирикой разных поэтов, но ближе всего её облик (как и позднее Даринька в «Путях небесных») к Прекрасной Даме Владимира Соловьёва, центру его поэтической философии и философско-религиозной поэзии. Скорее всего, эта соловьёвская тема интерпретирована Шмелёвым не без влияния лирики А.А. Блока. Автор «Смысла любви» толковал любовь к земной женщине как проявление единства земного и небесного. «То идеальное единство, к которому стремится наш мир и которое составляет цель космического и исторического процесса <…> оно истинно есть как предмет любви Божией, как Его вечное другое»[7]. Живой идеал Божьей любви предшествует земной любви, а затем воплощается в отношениях любящих. «Здесь идеализация низшего существа есть вместе с тем начинающая реализация высшего, и в этом истина любовного пафоса. Полная же реализация, превращение индивидуального женского существа в неотделимый от своего лучезарного источника луч вечной Божественной женственности, будет действительным, не

субъективным только, а и объективным воссоединением индивидуального человека с Богом, восстановление в нём живого и бессмертного образа Божия»[8]. Этот процесс приобщения к неземному, обозначенный мыслителем и воспетый им как поэтом, Шмелёв-художник воссоздаёт в непосредственном рисунке прозаического письма, выполненного с лирической виртуозностью. Заметим, что и Соловьёв писал о любви не только как философ-систематик, но и как настоящий поэт, умеющий прикоснуться к тайне.

Соловьёв актуализировал дихотомическую природу предмета истинной любви. Радость и преклонение перед небесной красотой, чувство полёта и одновременной привязанности к земле Соловьёв выразил в ритмах стихов: «В берег надежды и в берег желания / Плещет жемчужной волной / Мыслей без речи и чувств без названия / Радостно-мощный прибой»[9]. Двойственность земных желаний и преклонения перед божеством у своего героя передал по-своему и Шмелёв. Страстное чувство претворялось в душе Ильи Шаронова в великую и чистую духовность. «Иной смотрела она, радость неиспиваемая, претворённая его мукой. Защитой светлой явилась она ему, оплотом от покорявшей его плотской силы. Девственно чистой рождалась она в ночах – святая» (1, 426).

Некоторые строчки шмелёвской повести текстуально близки соловьёвским: «Предмет истинной любви не прост, а двойствен: мы любим, во-первых, то идеальное <...> существо, которое мы должны внести в наш идеальный мир, и, во-вторых, мы любим то природное человеческое существо, которое даёт живой личный материал для этой реализации...»[10]. Поэтическая сцена встречи с Анастасией, когда та везла цветы к иконе, почти иллюстрирует стихи Соловьёва о звёздном небе, нездешних цветах мироздания:

И меж тех цветов, в том вечном лете,
Серебром лазурным облита,
Как прекрасна ты, и в звёздном свете
Как любовь свободна и чиста![11]

Близки Шмелёву и философские раздумья Соловьёва о красоте природы, и его стихи, подчёркивающие, что человеку дано (благодаря созерцанию природной красоты) услышать «трепет жизни мировой»: «В полуденных лучах такою негой жгучей / Сходила благодать сияющих небес...»[12]. Утреннее (перед литургией) созерцание

Даринькой поля и неба, цветов, хлебов и трав рядом с Уютовым наполнено подобным настроением.

Помимо возвышенно-поэтического сюжета о прекрасной вдохновительнице духовно высоких дум и поступков в художественном мире Соловьёва и Шмелёва эта тема присутствует в иронически сниженном варианте. Далеко не каждому дано почувствовать Мировую Душу за красотой земной женщины. Многие довольствуются примитивной, упрощенно понятой красотой. Такое упрощение герой «Трех разговоров» ГZ характеризует как подделку: «На истинную простоту не сразу попадёшь, а мнимая простота, искусственная, фальшивая, – нет ничего хуже её»[13]. В отношении к поклонникам подобий Соловьёв прибегает к иронии.

Склонность к комическому по-разному проявляется у двух художников, но для Шмелёва именно соловьёвский тип иронии притягателен. Предвестьем появлению в сюжете повести главной героини – Анастасии Ляпуновой – была Сонька Лупоглазая, деревенская девка, приближенная к барину до его женитьбы. Илья-подросток наблюдает ее облик, предугадывая некую прекрасную женскую сущность, воспетую Соловьёвым: «Вся в белом была Сафо, как отроковица на иконе в монастыре, с голубками. Приказал ей барин надевать белый саван, распускать черные волосы по плечам, на голову надевать золотое кольцо, а на ногах носить с ремешками дощечки. Приказал белить румяные щеки и обводить глаза углем. Совсем новой становилась тогда она, как на картинках в доме, и любил смотреть на нее Илья: будто святая» (1, 388). Однако поддельность этой придуманной «нездешности», её шутовская сущность по-соловьёвски подчеркнута юмором. Шмелёв унаследовал не только возвышенное отношение к женщине, но и соловьёвскую иронию. Барин требовал, чтоб ее называли Сафо. «Так и звали, подлащивались к новой любимице, а меж собой стали звать – Сова Лупоглазая» (1, 388). Приземлённость, отдалённость от истинной софийности подчеркнута сниженной натуралистической деталью. «Даже Спиридошка-повар, Сонькин отец, передавая ей блюдо с любимым кушаньем барина – бараньими кишками с кашей, говорил уважительно: – Пожалуйте вам, Сафа Спиридоновна, кишочки» (1, 388). Натуралистическая деталь обеспечивает комический эффект и напоминание о близости к земле не только этой сцене, но и всему, что связано с Сонькой. После такого эпизода уже невозможно воспринимать эту ряженую Сафо как носительницу софийного начала. Она предстает как пародия, «канкан с подложной Софией», «блуд салонный», – как впоследствии напишет

автор в письме И.А. Ильину, характеризуя «Бердяевщину, Карсавинщину, Степуновщину»[14].

Для Шмелёва дар комического – свидетельство какой-то важной психологической или духовной подоплёки интеллектуальной одарённости. 15 августа 1932 г. Шмелёв писал по поводу опытов Ильина юмористического характера: «Удивительное дело! Мыслители неумолимо-закономерно чувствуют потребность "прокатиться" и "прокатить". Влад. Соловьев – как, бывало?! Но на сие способны – только – УМЫ. И… – всурьёз-то! – недоумы»[15].

У Владимира Соловьёва его поэзия и философские труды, посвященные всеединству, Вечной женственности, вселенской церкви, сочетаются с карикатурами на них, автопародией, развлекательным спектаклем. Тоска по высшим идеалам, осознание их недостижимости в земной реальности приводили к своеобразному ироническому выверту. Иван Ильин остроумно называл свои шутки «исподними шалостями»[16]. В письме к Ильину от 25 октября 1946 г. Шмелёв приветствовал «Идиотику-Обормотику!» Ильина и заключал: «Подите вот… есть что-то в человеч<еской> душе… требует наполнения… от Кузьмы Пруткова. И недаром он дивертисментил. Он ли один?! А Вл. Соловьёв?.. а – мало ли ещё?.. Всё – подспудно <…> Это некая дезинфекция, "зазаставный ночной обоз к золотым полям". Чистка выгребных ям… *Что* мы знаем?!.. **Кто** и **что** творит в нас некий процесс мудрого отходника?..»[17]. Возможно, Шмелёв имел в виду соловьёвские пародии на символистов, направленные против схематичности последних и одновременно их приближенности к быту:

На небесах горят паникадила,
А снизу – тьма.
Ходила ты к нему иль не ходила?
Скажи сама!
<…>
Пусть в небесах горят паникадила,
В могиле – тьма[18].

Эстетическая роль комического, поэтика отдельных образов, сцен и картин, выполненных Шмелёвым-сатириком и Шмелёвым-юмористом, функции иронии и сарказма в его произведениях – задача для будущих исследователей.

Вновь и вновь в XX в. соловьёвские идеи актуализировались в сознании Шмелёва в связи с событиями в России и Европе. Уже в

первой своей книге, опираясь на осмысление итогов французских революций, В.С. Соловьёв писал о разрушении цельности современной ему цивилизации: «Общественный организм Запада, разделившийся сначала на частные организмы, исключающие друг друга, должен наконец раздробиться на последние элементы, на атомы общества, то есть на отдельные лица, и эгоизм корпоративный, кастовый должен перейти в эгоизм личный»[19]. Преодоление этой всеобщей раздробленности Соловьёв предполагал на путях создания вселенской церкви, в создании которой он отводил особую роль России[20]. После Второй мировой войны, когда европейские страны приняли победителей фашизма, для оставшихся в Европе были организованы лагеря «Ди-Пи», Шмелёв переживал это явление как скрытое явление православия Западу: «Россия… **пришла**… и увидит и её увидят… Вот оно "столкновение"-то Россия – Европа…»[21]. Писатель увидел в этих событиях некое оправдание истории «через Православную Русь-Мученицу, через её Голгофу», и напомнил собеседнику о пророчествах русских мыслителей, ломавших голову о культуре, теократии, «богочеловечестве», назвал их имена, в том числе и Владимира Соловьёва[22].

Проблема «Владимир Соловьёв и Иван Шмелёв» многогранна, её значительность для постижения творчества каждого из двух гениальных художников и мыслителей несомненна.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Любомудров*. С. 120.

[2] Там же.

[3] *Переписка двух Иванов: (1947–1950)*. С. 16.

[4] О влиянии В. Соловьева на младосимволистов писали немало. Название учебно-методического пособия о Пришвине указывает на центральную идею В.С. Соловьёва: *Борисова Н.В.* Мифопоэтика всеединства в философской прозе М. Пришвина. Елец, 2004. 228 с.

[5] *Переписка двух Иванов: (1937–1934)*. С. 319.

[6] *Соловьев В.С.* Россия и вселенская церковь. Минск, [Б.г.]. С. 704.

[7] *Соловьев В.С.* Смысл любви. Киев, 1991. С. 44.

[8] Там же.

[9] *Соловьев В.С.* Россия и вселенская церковь. Минск, [Б.г.]. С. 705.

[10] *Соловьев В.С.* Смысл любви. Киев, 1991. С. 44–45.

[11] *Соловьев В.С.* Россия и вселенская церковь. Минск, [Б.г.]. С. 701.

[12] Там же. С. 703.

[13] *Соловьев В.С.* Чтения о Богочеловечестве; Статьи; Стихотворения и поэма; Из «Трёх разговоров»; Краткая повесть об Антихристе. СПб., 1994. С. 430.

[14] *Переписка двух Иванов: (1927–1934).* С. 35.

[15] Там же. С. 307.

[16] *Переписка двух Иванов: (1935–1946).* С. 474

[17] Там же. С. 479–480

[18] *Соловьев В.С.* Россия и вселенская церковь. Минск, [Б.г.]. С. 798.

[19] *Соловьев В.С.* Избранные произведения. Ростов-на-Дону, 1998. С. 99.

[20] Не будем останавливаться на увлечениях мыслителя католицизмом. См. об этом: Владимир Соловьёв и Православие. М.: Трифонов Печенгский монастырь; Новая книга; Ковчег, 2000. Заметим, что труды Соловьева здесь оцениваются строго как богословские, хотя они таковыми не являлись

[21] *Переписка двух Иванов: (1947–1950).* С. 194.

[22] Там же. С. 195.

Суровова Л.Ю.
(*Москва*)

ТВОРЕЦ И ТВОРЧЕСТВО В ПРОЗЕ И БИОГРАФИИ И.С. ШМЕЛЁВА

Первая книга Ивана Шмелёва родилась как впечатление от поездки на Валаам в 1895 г. Книга очерков издавалась студентом второго курса на свои сбережения и, наверное, не без претензии, что он ничем не хуже В.И. Немировича-Данченко, писавшего о северных монастырях. Как сообщает в автобиографии Шмелёв, очерки «На скалах Валаама» задержала цензура, пришлось вырвать до сорока листов. Перепечатали книгу в 1897 г. Две противоположные по тону рецензии: одна доброжелательная в «Русской мысли», и другая, критическая, в «Новом слове», – не вызвали читательского интереса, издание пришлось продать за гроши букинистам. Шмелёв расценил происшедшее с его очерками как провал. В «Автобиографии» писателя говорится, что будто бы до 1905 г. он за перо не брался и первым его произведением после столь длительного перерыва стал рассказ «К солнцу», напечатанный в сентябре 1905 г. Как справедливо заметил А.П. Черников, в архиве Шмелёва сохранились произведения, датированные ранее указанного писателем года. Под повестью

«Чужой» поставлен 1903 г.; рассказ «Переживания», не попадавший ещё в поле зрения исследователей, датирован февралем 1905 г. Но, вероятно, раннюю редакцию рассказа следует отнести к началу 1900 г.

С этим произведением у писателя был связан выбор своего жизненного пути: стоит ли отдать себя на служение искусству, избрать ли другую, далекую от искусства сферу деятельности? А если посвятить себя искусству, то надлежало понять, что такое искусство, что такое истинное творчество и каким должен быть подлинный художник, творец.

Так же, как и для ранних, почти ученических своих сочинений Шмелёв набрасывает предположительное содержание будущего произведения. Темой избирается «смерть известного писателя, звавшего людей к лучшей изящной, счастливой жизни»[1]. Намечена линия центрального персонажа, ход его мыслей: случайность смерти талантливого человека заставляет задуматься о бесцельности существования, о том, что тайна жизни не разгадана и ее не разгадать. Второстепенные персонажи – «типы» – это «дальняя старая родственница – обожавшая своего внука, двоюродный брат – претендующий на наследство, издатель, добивающийся уступки произведений покойного, гробовщик и его отношение к покойнику и к окружающему, представитель литературы, члены литер<атурного> общества, лица из публики, молодая девушка»[2].

Закончить свой рассказ Шмелёв предполагал оптимистично: «Жизнь идёт своим чередом, пошлая, с борьбой, с падкостью, с проблесками к счастью, с намёком на какое-то будущее устроение. Но впереди всегда, всегда будет стоять талант»[3]. В планах писателя не было решено, кого избрать главным героем повествования, важна сама идея, которую Шмелёв успешно мог бы разрешить.

В черновом автографе с заглавием «Переживания» появляется определённое лицо: профессор, ученый, друг знаменитого писателя. В набросках к рассказу он изучает материальные блага и экономическую борьбу: он «профессор-экономист». Внезапно скончавшийся писатель, по-видимому, лицо условное для автора, смерть любого знаменитого писателя, любого из русских гениев могла бы возникнуть в воображении Шмелёва. Но в набросках есть деталь из личной биографии Ивана Сергеевича, говорящая о том, что роль воображаемого покойника он примеривал, в том числе, и на себя. Поэтому в наблюдатели смерти художника Шмелёв избрал первоначально человека совершенно далёкого от творчества, но учёного-аналитика, того, кто способен к рефлексии. Шмелёв,

получивший юридическое образование, увлечённый научными теориями именно экономистов, таких как Бокль и Тейлор, проигрывает ситуацию собственной смерти, если бы он избрал путь художника, стал знаменитым писателем. Что в таком случае осталось бы после его смерти, каким был бы итог его жизни? Шмелёв концентрируется на всевозможных отталкивающих подробностях, которыми сопровождаются проводы в последний путь известного человека. Описывается, как в квартиру на Спиридоновке съезжаются почтить память некоего Сергея Свободина литераторы, редакторы толстых журналов, делегации от учреждений, студенты, гимназистки; они возлагают венки, и при этом никому нет дела до того, кому они пришли отдать последний долг. Собравшихся интересует, кто является наследником покойного, сколько доходов поступит от издания его сочинений.

Репортёр бульварной газеты шмыгает по комнатам, берёт интервью у старого слуги, просчитывает в уме количество строк своего репортажа, который важно раздуть для получения максимального гонорара. Собратья по перу полны зависти к успехам покойного. Толпы народа теснятся в передней и на лестнице, «любопытствуя увидеть писателя в последний раз»[4]. Шмелёв объясняет стечение народа на похоронах известного человека: «Писатель принадлежит стране, народу... всем... Это не частное лицо... Его жилище есть всеобщее достояние»; «Многие не видевшие его живым, желали видеть мёртвого, желали взглянуть на комнаты, где он создавал свои произведения, на обстановку, приоткрыть хоть частицу той завесы, за которой скрывается особенная, как принято думать, жизнь писателя»[5]. Действительно, Шмелёв понимает значимость писательского труда, но при всем том равнодушие «сливок интеллигенции» и даже духовенства к человеческому горю его возмущает. В рассказе раскрывается, помимо прочего, и натурализм смерти. Даже друг покойного охвачен чувством брезгливости перед безжизненным телом писателя: «Отвисшая нижняя губа, почти обнажившая зубы, легкая полоска сукровицы, протянувшаяся от угла рта и этот венчик на лбу придавали лицу дряблое, беспомощное, вялое выражение. Петр Семенович внутри ощутил брезгливость к трупу, почувствовал, что труп не вызывал в нем ни жалости, ни сострадания: это не друг, не Сергей, не учитель, не пророк. Пророк уничтожился. Это даже не оболочка его, а что-то постороннее, разрушающееся, грубое, распространяющее пока едва уловимые струи разложения...»[6]. Юная гимназистка в форменном платье, с веткой сирени в руках, замечает у «властителя её души»

чернильное пятно на пальце. Эта деталь встречается в набросках к рассказу и должна была выражать несоответствие между ореолом, которым окружен творец, и проявлением «слишком человеческого».

Оправдывая название рассказа «Переживания», автор уделяет достаточное внимание размышлениям главного героя о бренности, недолговечности человека. Хотя размышления не ограничиваются только этой темой. В набросках к рассказу значатся переживания иного рода: бесцельность писательского труда. Сергей Свободин, абстрактный гений, звал в своих творениях к лучшей жизни. Друг покойного вспоминает, как замышлялась писателем его новая неоконченная повесть: художник изображал пошлое и подлое, захватившее «в свои лапы лучшие стороны человека», то, что извратило «прекрасную жизнь и бросило в страдания и лишения массы», он «находил причины зла, громил, уличал виновных... обвинял». Шмелёв добавляет: «Но уже намечались черты лучших дней, счастливого будущего... Эти страницы, где писатель начинал бросать лучи света и надежды, как ободряли они... Этот труд мог многих поднять, вызвать на жизнь, на борьбу, на усилия против несправедливости и зла жизни»[7]. Главный герой занят разгадкой вопроса, почему силы художника, направленные на то, чтобы изменить окружающую жизнь, тратятся даром.

Перед собой Шмелёв ставит не только этот вопрос, их у него целый букет, и все они неразрешимые. Профессор в рассказе мучается: есть ли цель существования и для чего создан мир? Как следствие неразрешимости – главного героя посещает мысль о самоубийстве. Вслед за собственным уничтожением ему представляется, что было бы на земле с прекращением человеческого рода: «Улицы поросли бы травой, на площадях бы выросли леса, башня Эйфеля стала бы подтачиваться и рухнула бы с грохотом, полетела в Океан статуя Свободы, развалились бы соборы и колокольни. А земля вертелась бы в пространстве по-прежнему, солнце всходило и восходила луна... не было бы только сознательных страданий – не было бы этого страха возможной непонятной случайности»[8]. Вид читающей псалтирь монахини не вселяет в душу надежду на посмертное блаженство. Здравый рассудок подсказывает, что замахнись на монашку топором, она побежит, спасаясь от гибели, не предпочтет отправиться в лучший мир. Будущего нет, заключает герой, а есть случайность, слепая случайность.

В рассуждениях автора ощутим след народнических идей. Смысл бытия вдруг как бы проступает из мрака и хаоса – выход в том, чтобы

творить для народа. Прочерчены линии, составляющие взаимоотношения между творцом, теперешними читателями и читателями будущими. Те, кто читает писателя Свободина, «сливки интеллигенции», не подают руки народу, не признают себя равными ему в правах. А народ, истинный почитатель гениев, только ждёт ещё просвещения. Именно за него писателю следует отдавать свою жизнь. Для развернутой проповеди народнических идеалов автор вводит фигуру представителя народной массы – после панихиды неожиданно из толпы выходит рабочий. Свою обличительную речь он обращает к рафинированной публике, которая не способна откликнуться на творческий призыв преобразить окружающую жизнь.

Зажигающая, по мнению автора и героя рассказа, речь рабочего не способна даровать спокойствие душе, растревоженной сложными вопросами. На мгновение профессор увлечён, но мысль его уже соскальзывает на привычные думы: «Да и этот рабочий, эта ласточка, может быть завтра неосторожно попадёт в приводной ремень, его завертит и ударит головой в потолок и мозг его будет ползти по стенам»[9]. Загадка бытия осталась неразрешимой, но автор не желает подобного трагического конца. Шмелёв дописывает полные надежды слова героя: «И кончится эта пошлая игра, и "нечто" уже не будет жертв. О, я это сделаю… я открою глаза… я положу жизнь на это… я исправлю твою работу, Сергей… Твоя смерть открыла мне глаза, когда я увидал, что лучшее на земле сметается беспощадно… я это сделаю…»[10].

В планах Шмелёв предполагал развить сюжетную линию тётушки покойного: «Необход<имо> указать, что Варв. Ал. женщина с образованием и верой. Она часто в нуж<ную> мин<уту> подкрепляла Сергея, говоря, что работа… работа… для других… Она оказыв<ает> влияние и на Петра Степ<ановича>, побуждая его к жизни даже если он и не верит ни в будущую жизнь, ни в будущее устроение… Для них надо жить для будущих людей… Цель для нее несомненна…»[11]. Женское умиротворяющее начало понадобилось Шмелёву для ухода от однообразия, узости социальных теорий, которыми он увлёкся в годы студенчества. Пожилая героиня говорит в набросках к рассказу, как молодая девушка, предвозвещая будущие женские образы в прозе Шмелёва; она говорит о красоте, которая одерживает верх над ходульными заключениями, о том, что искусство облегчает страдания: «Внутри меня, во всем моем существе, – восклицает женщина, – говорит, что не напрасно все это… не слепая сила создала все это… ведь… бесцельного нет… нет… а облегчение страданий массы… а

скрасить жизнь… дать хоть каплю счастья… покоя… вы оглянитесь кругом… как по-вашему, мёртвая природа не даёт ничего человеку?... Когда я бываю в летний жаркий день в поле, на лугу и встречу группу голубых колокольчиков – эти крупные цветы точно фарфоровые с белыми язычками <…> а человек… звуки музыки… правда… истина… красота… Разве это не смягчает жизнь?»[12].

Наметив новую линию развития сюжета, Шмелёв набросал одну за другой две редакции рассказа, обе не были завершены. Вероятно, к рассказу он вернулся не ранее 1910 г., и толчком к этому послужила смерть Л.Н. Толстого, о которой Шмелёв пишет в статье «Он с нами»: «Это чудесное – смерть Толстого. Всю жизнь шедший тревожными путями исканий правды, он уходит от нас на пути современном и беспокойном, на полотне железной дороги. Принадлежа всему миру, он уходит не из уютных комнат собственного дома, а с тех же никому не принадлежащих путей железнодорожного полотна. Он, сердце которого всегда тянулось к меньшому брату, пришел умирать к этому брату, в среду мелких железнодорожных служащих… Всю жизнь взывавший к свету, тёмною осеннею ночью, пошел он во мрак, чтобы зажечь в нём свет… В бреду, в метаньи предсмертном, он всё ещё грозит, и находит силу сказать не близким своим, а через их головы всем, как бы во все концы света последнее слово, великую заповедь любви – Сколько на свете людей…»[13].

Образ железнодорожного полотна и тёмных фигур, бредущих в ночи, станет лейтмотивом новой редакции рассказа «Переживания». Как определившийся в выборе своего жизненного пути человек, Шмелёв в набросках ко второй редакции рассказа «Переживания» задается вопросом: «И почему он должен творить что-ниб<удь> идейное, к чему-ниб<удь> звать, к чему-то обязательно идейному»[14]. Профессора в *ЧА* второй редакции и набросках к ней сменяет художник, живописец. Перед читателем предстает иной мир: художник за работой в своей мастерской, за шторами которой – осенний день. Подходящее освещение вдруг преображает лежащую с закинутыми за голову руками обнажённую модель. Герой рассказа Георгий сосредоточен на пятнах и мазках, его живопись не идейна, его задача – оживить краски, заставить изображение «дышать». Он знает, что его картины служат для разжигания плотских вожделений у богатых господ, что их вешают в отдельных кабинетах ресторанов. Ради достижения своих целей он заставляет натурщицу пить шампанское, чтобы у юной девушки появилась томность во взгляде. Этими подробностями Шмелёв снабдил исключительно черновую редакцию,

в дальнейшей работе отказался от них. Натурщица, по замыслу Шмелёва, завораживает художника своей плотью, возбуждая в нем вожделение. Служитель чистого искусства, совершенно равнодушный к тому, что далеко отстоит от искусства, подвергается искусу. Он внезапно воспламеняется страстью к своей модели. Такой сюжетный ход заимствован из «Дьявола» Толстого. Столкновение толстовского Евгения с деревенской бабёнкой Степанидой и вспыхнувший пожар похоти от этой роковой встречи Шмелёв комментирует в своей статье: «Ещё раз... поставил Толстой этот важнейший вопрос человеческих отношений, плотских отношений мужчины и женщины и с большей трагичностью показал великое наваждение, лишив его наименования – человеческое. Показал наваждение и дал повести название – Дьявол. Короткими штрихами, ему одному только свойственными, дал он почувствовать дьявольское, в этой молодухе Степаниде, деревенской бабёнке. Взял не изощрённую натуру, не женщину великосветскую, которой легко доступны чары светского совершенства, а взял простую бабёнку Степаниду, дитя природы, принимая в лице её женщину вообще. И мощно заставил почувствовать "дьявольское" и животное <...> Первая встреча и манящий облик женщины, свежей, твёрдой и красивой, одетой в яркое, босой, которая ждёт за оврагом, как красивое животное, ждёт без волнения, ждёт, как животное и только робко улыбается. И потом петля за петлёй. С огромной силой рисует Толстой, как простое в начале переходит в грозное, сжигающее, испепеляющее... И чувствуется, что не простая бабёнка, не Степанида перед нами, а две силы борются – почвы и неба борются»[15]. Эпизод искушения художника не вошел в окончательную редакцию рассказа «Переживания». Но осталось само противостояние плоти, изображенной на полотне, и высокого творения, портрета гения. Пытаясь как можно живее передать реальность обнажённого тела, живописец вдруг переводит взгляд с начатой работы на свое одухотворенное создание – живописный двойник покойного друга. Именно противостояние двух враждебных начал Шмелёв резче обозначает в третьей, окончательной редакции.

Еще в набросках к рассказу герой пытается определить, где здоровое искусство. Самоопределение художника проходит в борении и сопротивлении подлинной красоте. Ему кажется, что не стоит себя ни в чем сдерживать, а идти «туда, куда следует его свободный ум». Желая успокоить себя, шмелёвский герой обвиняет других в том, что ему не открыли, где скрывается истина. Для него пока важен он сам, его личность, и понятие долга писателя перед обществом связывает

ему крылья. Однако борьба в душе художника накаляется. Герой пытается разрешить вопрос о своей роли в мире. Условные Петры, Иваны должны работать на заводах и фабриках, исполнять свой механический труд, а другие, подобные скончавшемуся писателю, творить для культуры. «Ну, а я? – спрашивает живописец. – Что же и я должен быть. Должен быть со своими картинами, интимными, ищущими. Они создают красоту, вскрывают биение и содержание жизни. Их ценят, им посвящают статьи»[16]. Казалось бы, примирение с самим собой совершилось, но мысль о бесцельности своего искусства, или, точнее, об отсутствии высокой цели, не оставляет в покое: «Почему нет мощного знамени, которое бы всех примирило, было бы всем понятно и видно? Или другие видят его, а для меня оно скрыто? Его нет, ибо и его я могу подточить. Но ведь хаос тогда, хаос до тех пор, пока все каким-то сложным путем не придёт к ещё неразгаданной, но, конечно, всё покрывающей цели. Ну, а о н и ? Пусть каждый идёт своей дорогой, и нечего мучить себя, ибо никто не повинен в этом хаосе»[17]. Герой оказывается в безвыходной ситуации: либо довериться доводам разума, не протестовать, либо подчиниться хаосу и сойти с ума. Пережив утрату горячо любимого друга, герой находит выход: «И стало страшно от пустоты, стало страшно от одиночества, которое вдруг ощутил он в этой бегущей кругом ночи, под тихим небом, от недвижных звезд, и от хлюпающего храпа за спиной. Ночь и сон. И нет никого, большого и сильного, верного и вечного. С кем об-руку стать, чтобы не быть одиноким, не мучиться и не теряться? На какое божество молиться? С чем связать себя?»[18].

Задаваемые вопросы уже содержат в себе ответ, и намечен выход из тупика. Но в окончательной редакции они сняты автором. Их заменяет новое лицо, посредством которого художнику вручен ключ к загадке, какому искусству следует служить и чего искать в искусстве. Георгий возвращается домой в одном вагоне с доктором, который иначе смотрит на мир: «И, видимо, почитывал-таки доктор, хотя и притворялся, что ничего в разных там штуках не понимает. Смеялся и зло смеялся, как целыми месяцами разные умные господа спорят, каким теперь должен быть театр. И нужен ли театр, и рассуждают о том, стоит ли жить, и может ли раздваиваться личность. – А ну их, начхать... Было грубо, но было так просто и искренно, и, главное, казалось, что у доктора есть какая-то верная, придуманная им для себя линия жизни <...> Надо работать, да поменьше в свою личность смотреть...»[19]. Рядом с тонким, рафинированным, переживающим эстетом по воле автора появляется человек дела. Как только требуются

его знания или необходимо оказать врачебную помощь, он срывает с полки чемодан и бежит спасать попавшего под поезд бедолагу. Его не одолевают сомнения, подчёркивает автор, спасать ему кого-то или не спасать. Шмелёв, пытаясь и для самого себя найти решение мучительных вопросов о смысле искусства, лишь нащупывает, пробует и сворачивает в другую сторону. Его художник, оказываясь в своей мастерской, принимает решение, подсказанное Шмелёву посмертными сочинениями Толстого, совершает нравственный выбор. Он подходит к мольберту с изображением голой женщины и накрывает его полотном. Всё существо художника захвачено незнаемой доселе творческой грёзой – теперь его вдохновляет сама жизнь с её противоречиями. Воображение готово для работы над каким-то масштабным творением, но каким оно будет, не ясно ни для героя, ни для его автора. Такой конец с проекцией в будущее у Шмелёва сложился как результат правки промежуточной редакции и попал в окончательную.

В 1921 г. писатель вернулся к своим юношеским рассуждениям. Незадолго до возвращения в Москву из голодного Крыма Шмелёв набрасывает статью «Об искусстве» (28–31 янв. 1921). По-видимому, Шмелёв решал для себя вопрос, сможет ли он творить в соответствии с требованиями, провозглашёнными новой властью. Рассуждение о роли искусства в жизни человека было продиктовано несогласием с идеей о классовой природе литературы.

Отправной точкой для разговора об искусстве послужил рассказ «Переживания», с высказываемыми недоумениями начинающего писателя, пытавшегося определить для себя задачи творчества. Раскрывая серьезную тему, Шмелёв использует анекдотический случай: как будто какой-то мещанин пришел к графу Л.Н. Толстому и возмущался тем, что в Москве какому-то Пушкину памятник поставили. Эта мысль развивается в заданном направлении: многие сочли бы бессмысленными колоссальные затраты на строительство архитектурных сооружений, открытие картинных галерей и т. п. и посоветовали бы употребить их лучше на нужды народа. Ещё в рассказе «Переживания» Шмелёва одолевали сомнения, почему народ обязан платить художникам, предоставлять им досуг, освобождать от физического труда. В 1921 г. все сомнения о нужности писательской братии для простого человека отпадают. Ответ однозначен, Шмелёв подкрепляет его примерами из жизни: вспоминает, как деревенские девушки и парни увлекались театром, как непременным праздничным подарком у крестьян служила лубочная картинка, как рабочие просиживали выходные дни в читальнях.

Произнося своё веское «да» любому проявлению творческой энергии вне зависимости от времени и места, голодающий писатель пробует развенчать миф о том, что искусство призвано нести в мир красоту. Он перечисляет произведения, где сюжетом избрано страдание, муки тела и души. Истинная причина творчества состоит не в создании прекрасного. Художник творит, потому что не в состоянии удержать внутри себя своих переживаний. Это, по Шмелёву, является первоисточником творчества. Шмелёв отвергает свои прежние заблуждения о смысле писательства, творчества только как способа разрешения социальных противоречий. В статье терпит поражение другая линия рассказа «Переживания»: линия живописца – приверженца чистого искусства, т. е. творца прекрасных форм.

У искусства не существует близких и узких целей, оно стихийно, – теперь это подкрепляется творческим опытом самого Шмелёва. Творить для него означает отдавать себя другим, делиться богатством души. Писатель намечает новую тему: мистическая составляющая искусства, творчество как искушение. Художник способен своим искусством одно усилить в человеке, другое подавить, зажать. Творец идёт к человеку либо с благом, либо со злом. Гипнотические чары искусства могут повергнуть во тьму, довести до нервного расстройства, если мир в художественном произведении представлен в черном цвете.

В статье прописаны два важных условия искусства: первое – великая сила чувства в художнике, второе – способность заражать своим чувством других. Художник, по Шмелёву, должен обладать великой чуткостью. Владение мастерством, техникой для творца вторично, творцом по праву называют того, кто озарён свыше.

Искусство для Шмелёва вне границ, классовых или религиозных (в прикладном смысле). Он писал В. Вересаеву в сентябре 1921 г.: «Мне всегда были чужды и задания, и "политич<еские> грибки", и анализы, и подходы. Таков характер. Если я писал "Челов<ека> из ресторана" – так это была полная, страстная работа, без всяк<их> задних мыслей и заданий. Но я же писал и "Розстани" и "Неупив<аемую> чашу". Они для меня и чище и любимее, а в них никаких запахов. Дай я другие "Розстани" теперь – они бы были признаны редакцией никчемными. А "Неупив<аемая> чаша", пожалуй, еще и вредной, ибо могла помогать укреплению "суеверий". Ведь там "чудо". Я помню, как Клестов говорил: "Какого-то банщика описывает!" ("Розстани"). А про "Чашу" сказал бы – "икону описывает" <…> Да что же мне повторять истину?! Писателю, истинному художнику, если хотят, чтобы его энергия и все

существо его тщилось создавать ценности вне времени и политич<еских> перестроений, – ему д<олжна> б<ыть> предоставлена полная воля в творчестве. Ибо истинное худож<ественное> произведение не собьётся ни на памфлет, ни на пасквиль, как Вы писали мне. Мож<ет> быть, в России и дозволят писателю писать не только отвечающее пролетарскому укладу, м<ожет> быть! <…> Мне нужно отойти подальше от России, чтобы увидеть её всё лицо, а не ямины, не оспины, не пятна, не царапины, не гримасы на ее прекрасном лице. Я верю, что лицо её всё же прекрасно. Я должен вспомнить его. Как влюблённый в отлучке вдруг вспоминает непонятно-прекрасное что-то, чего и не примечал в постоянном общении <…> Правда, я кое-что сделал для народа, немного, но всё же и для народа писал, и у меня ещё осталась эта интеллиг<ентская> привычка почитать себя "должником народа". Пора бы расстаться с этим предрассудком»[20].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *ОР РГБ*. Ф. 387. Оп. 2. Ед.хр. 20. Л. 17.
[2] Там же.
[3] Там же.
[4] Там же. Л. 8 об.
[5] Там же.
[6] Там же. Л. 3 об.
[7] Там же. Л. 3.
[8] Там же. Л. 11.
[9] Там же. Л. 14.
[10] Там же.
[11] Там же. Л. 17 об.
[12] Там же.
[13] *ОР РГБ*. Ф. 387. Оп. 9. Ед.хр. 2. Л. 1–1об.
[14] *ОР РГБ*. Ф. 387. Оп. 2. Ед.хр. 20. Л. 20.
[15] *ОР РГБ*. Ф. 387. Оп. 9. Ед.хр. 2. Л. 2 об; по распечатке С. 3.
[16] *ОР РГБ*. Ф. 387. Оп. 2. Ед.хр. 20. Л. 9.
[17] Там же.
[18] Там же. Л. 30.
[19] Там же. Л. 43.
[20] Встречи с прошлым: Вып. 8. М.: РГАЛИ, Русская книга, 1996. С. 184, 189–192.

Шешунова С.В.
(*Дубна*)

«ГОЛОС ЗАРИ» И.С. ШМЕЛЁВА И МУСУЛЬМАНСКИЙ ТЕКСТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Мусульманская тема объединяет достаточно длинный ряд произведений Шмелёва – от пасхального рассказа «Гассан и его Джедди» (1906) до новеллы «Трапезондский коньяк» (1938). Это даёт основания рассматривать творчество писателя как существенную часть того мусульманского текста, который веками складывался в русской литературе[1]. Особой популярностью исламские мотивы пользовались среди писателей двух эпох: романтизма и Серебряного века, что не исключало активного обращения к ним и в иные периоды (газели А.А. Фета «Из Гафиза»). Весьма устойчивой в истории русской литературы оказалась связь этих мотивов с романтической стилевой традицией[2] и с феноменом стилизации. Подобная стилизация представляет собой либо авторскую обработку текста, принадлежащего мусульманской словесности («Ашик-Кериб» М.Ю. Лермонтова), либо псевдоперевод никогда не существовавшего произведения (таковы «Подражания Корану» А.С. Пушкина, «Подражание персидскому» и «Пьяный дервиш» Н.С. Гумилева, «Персидские мотивы» С.А. Есенина).

Ярким образцом ориентальной стилизации стала повесть Шмелёва «Под горами» (1910), для создания которой её автор изучал «Энциклопедию Крыма», Коран и татарский фольклор. Позднее он считал, что у него получилась «не истинная картина, а приличная олеография»: «Теперь мне смешно вспоминать, но писалось с горячей искренностью»[3]. Однако стиль повести представляет собой действительно интересный и редкий опыт. Например: «Там, где стоит солнце в полдень, за далёкой водой лежат земли великого султана, да навострит Аллах саблю его! <…> И всех покрывает там Аллах милостью своею и пророк мантиею своею» (II, 171); «…когда говорит мулла, мёд капает с его языка, и слова его, как золотой дождь» (II, 209). Этот стилистический опыт был использован Шмелёвым и в рассказе «Голос зари» (1920) – вплоть до автоцитат. Например, в текст рассказа включена татарская поговорка из повести «Под горами»: «Под одной мышкой двух арбузов не удержишь» (8, 529). Но если художественный мир названной повести обладает географической, исторической, национальной конкретностью (это мир крымских татар начала

XX века), то в «Голосе зари» место и время действия условны, что свойственно притче. Это мусульманский Восток вообще – без каких-либо уточнений: «Было это в те дни, когда Дух смерти вынул из человека сердце <…> В те дни жил на Востоке человек именем Али…» (8, 526).

Однако этот условный мир обнаруживает глубокую связь с обстоятельствами создания рассказа. «Голос зари» был написан в Алуште в марте 1920 г.; и уже вторая его фраза воспринимается как характеристика современности – эпохи Гражданской войны: «Тогда люди ценили кровь ниже плохого вина, а слёзы были дешевле соли» (8, 526). К тому времени Крым оставался единственной в европейской России территорией, не захваченной большевиками, поэтому актуально звучали и следующие слова: «Враги совсюду обложили страну ту, угрожая мечом и голодом» (8, 526). Для Шмелёва в момент создания рассказа это была реальная угроза, стоявшая за крымскими перешейками: все, бежавшие из Советской России, знали, как там голодают. В Крыму же голода при белых не было, однако была большая инфляция, и было – в тылу – огромное скопление людей, не желавших чем-либо жертвовать для соотечественников; таких обывателей Шмелёв позже вывел в романе «Няня из Москвы» (семья садовника Якова Матвеича и «каретница» Матрёна). Свое впечатление от подобного массового эгоизма писатель передаёт и в «Голосе зари»: «…Чума обуяла души; помутился разум, как от вина, и все хотели больше собрать себе. Тогда добрые притаивали свое, а сильные угнетали слабых» (8, 526). Но не менее остро его впечатляла жертвенность тех сравнительно немногих людей, которые избрали иной путь. Рассказ недаром имеет посвящение «Моему Серёже»: именно любимый сын стал для Шмелёва олицетворением душевного света. Характерны слова, написанные им И.А. Ильину 1 мая 1933 г.: «Светлое вчера внезапно услыхал, о погибшем мальчике нашем <…> как он спас человека от верной смерти. И я вспомнил его, светлого. И снова его дела пронзили душу»[4].

В обозначенном аспекте рассказ Шмелёва отвечает одной из тенденций формирования мусульманского текста русской литературы. В конце XVIII и первой половине XIX в. восточное начало «ассоциировалось со всем экзотичным, необычным <…> Но постепенно восточный пласт всё более "разворачивался" по отношению к русской действительности. Он помогал истолковывать те явления, которые писатели наблюдали в окружающей жизни»[5]. Этот тезис как нельзя лучше подтверждается и «Голосом зари».

Нельзя не заметить, что персонажи-мусульмане отличаются в творчестве Шмелёва особенно деятельной помощью ближним. В «Гассане и его Джедди» Гассан погибает, спасая тонущих. В «Солнце мёртвых» (1923) татары-чабаны кормят заблудившихся русских детей: «Так они нас жалели! – рассказывает девочка. – И с собой дали <…> Не как наши хулиганы» (1, 551-552). В той же эпопее рассказчик потрясён тем, что в дни страшного голода Абайдулин передал ему еду и табак от старого Гафара; этот дар переживается как доказательство бытия Бога и неистребимости духа: «С неба вестник! <…> Небо пришло из тьмы! <…> Велик Аллах! Жива человеческая душа!» (1, 609). В рассказе «Каменный век» (1924) среди всеобщего ожесточения именно татары трижды кормят Безрукого; как поясняет Бекир: «Бог велит давать нищему» (7, 194). В «Няне из Москвы» (1933) Осман спасает Катю и Дарью Степановну. «Голову свою за нас клал», – говорит няня (3, 112). Этот устойчивый мотив творчества Шмелёва созвучен размышлениям В.С. Соловьева: философ высоко ценил в мусульманах неразделимость веры и её воплощения в делах; из заповедей «важнее всего для мусульман… милосердное отношение к ближним»[6].

В «Голосе зари» названный мотив является сюжетообразующим: главный герой тратит всё своё немалое имущество на хлеб для бедняков и умирает в нищете. Тем самым в рассказе возникает параллель с известным евангельским эпизодом, где Христос советует благочестивому юноше: «…Пойди, всё, что имеешь, продай и раздай нищим – и будешь иметь сокровище на небесах» (Мк. 10:21; ср. также Мф. 19:21; Лк. 18:22). И если евангельский юноша с печалью отошёл, то шмелёвский старый Али с радостью выполняет «слово Пророка», которое «в душу <…> вошло с молитвой»: «Все ищут себе, а ты ничего не ищи себе. Отдай и себя, – и сохранится огонь в светильнике!» (8, 527). Эти слова также созвучны призыву Христа: «…Кто хочет идти за Мною, отвергнись себя» (Мк. 8:34).

Возможность соотнесения «Голоса зари» с текстом Библии задана и эпиграфом, взятым из книги пророка Исайи: «Возвеселится пустыня и сухая земля, и возрадуется страна необитаемая, и расцветёт, как нарцисс» (Ис. 35:1). В контексте книги Ветхого Завета эта фраза предшествует обращению к народу Божию: «Укрепите ослабевшие руки и утвердите колена дрожащие, скажите робким душою: "Будьте тверды, не бойтесь! Вот Бог ваш! Придет отмщение, воздаяние Божие; Он придет и спасет вас!"» (Ис. 35:3-4). Иначе говоря, пророчество о грядущем расцвете опустевшей страны – это обетование избавления от

бедствий, умиротворения и радости, которые придут от Господа. Оно звучит после грозного пророчества об Иудее и Иерусалиме, которые будут поражены бедствиями за отступление от Господа: Бог отнимет у них «всякое подкрепление хлебом»; «и в народе один будет угнетаем другим, и каждый – ближним своим; юноша будет нагло превозноситься над старцем, и простолюдин – над вельможею»; «Мужи твои падут от меча, и храбрые твои – на войне» (Ис. 3:1,5,24); «Земля опустошена вконец и совершенно разграблена» (Ис. 24:3). Нетрудно заметить, что библейский контекст эпиграфа соответствует шмелёвскому осмыслению времени, когда был создан рассказ.

Многократно возникающий в «Голосе зари» образ «светильника Аллаха» заимствован из 24 суры «ан-Нур» («Свет»). Тот же образ находим в «Притчах Соломона»: «Светильник Господень – дух человека, испытывающий все глубины сердца» (Прит. 20:27). Подобное слияние исламских мотивов с библейскими характерно не только для названного рассказа, но и для ряда стихотворений И.А. Бунина[7]. В пьесе Н.С. Гумилева «Дитя Аллаха» (1916) стилизованная под персидскую словесность речь персонажей также включает выражения, естественные для христиан: дервиш дает пери «кольцо с молитвою Господней»[8], хотя подобное наименование традиционно закреплено за молитвой «Отче наш»; упоминается «архангел Божий»[9]. Однако в названной пьесе христианские аллюзии возникают исключительно на уровне языка, а в «Голосе зари» связаны с самыми важными поворотами сюжета.

Рассказ кончается внезапным преображением Алибабина, «первого богача» с «толстым пузом» (8, 529), который громче всех ругал Али за его помощь бедным. «По весне», когда Али умирает «в бедной своей мазанке», богач неожиданно приходит к нему: «И увидал Алибабин-турок: написано на белой стене углем, по-татарски: "Все огни земные погаснут – не угаснет огонь в светильнике Аллаха". Прочитал Алибабин-турок, ударил себя в грудь крепко. Пошел к жаровне, вынул из жара уголь, написал по белой стене жаром, по-турецки: "Все пекарни в городе погаснут – не погаснет пекарня Али-Амет-Алибабин!" И приложился губами к жару» (8, 530-531). Отныне этот персонаж продолжает дело Али, что свидетельствует о воскрешении его души. Вряд ли случайно это происходит именно весной. В творчестве Шмелёва упоминание о весне, как правило, указывает на Пасху, например, в рассказах «Весенний плеск» (1925), «Весенний ветер» (1927): «Весна... Она засматривает в глаза <...> белыми колпачками пасох»; «Федя <...> сегодня совсем весенний: купленная

для Пасхи легонькая фуражка...» (2, 271). Поэтому, несмотря на отсутствие в «Голосе зари» каких-либо христианских реалий, финал может быть прочитан в контексте традиционной для русской литературы пасхальной традиции[10].

Вместе с тем образ главного героя вызывает ассоциации с мусульманскими мистиками – суфиями: «И радовалась душа его, что послал Великий ему б е з у м и е»; «...вложил Великий ему Золотой Ключ в сердце и повернул острой болью» (8, 527). Озарённость огнем мистического прозрения, мотив сладкой боли и соединения с Творцом через безумие сближает Али Гасана с лирическими героями поэтов-суфиев. При этом мотивы, через которые раскрывается лирическое начало рассказа, являются ключевыми для всего творчества Шмелёва. Так, именно в «Голосе зари» писатель впервые употребил выражение «свет вечный» (8, 530), которое позднее послужило заглавием другого рассказа (1937). Здесь же предвещается главный образ «Путей небесных»: Али «вопрошал небо»: «Научи, Великий, путям Твоим!» (8, 527).

Итак, «Голос зари» – не просто необычное стилистическое упражнение, а весьма значительное для шмелёвского творчества многоплановое произведение. В свое время Е.П. Чудинова написала о «мусульманской» пьесе Гумилева: «Сказка "Дитя Аллаха" кого-то развлечет своей искристой веселостью, кого-то заставит задуматься над вечными проблемами. "Дитя Аллаха" – кубок, одновременно наполненный и легким вином веселья, и мудростью. Можно пригубить, можно выпить до дна»[11]. «Голос зари» также можно прочитать и как трогательную историю о праведном старике, и как символический текст, синтезирующий христианские и мусульманские мотивы в контексте глубоких размышлений Шмелёва о судьбе родины и путях спасения души.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См.: *Ермаков И.* Ислам в русской литературе XV-XX вв. М., 2000.

[2] *Каганович С.Л.* Некоторые особенности русской ориентальной поэзии первой трети XIX в. (формирование стилевой традиции) // Русская литература и Восток (особенности художественной ориенталистики XIX-XX вв.). Ташкент, 1988. С. 34.

[3] *Роман в письмах. Т. 1.* С. 62

[4] *Переписка двух Иванов: (1927-1934).* С. 383.

[5] *Самойлова Г.М.* Восточный пласт в отечественном романе XIX века // Поэтика художественного произведения: Сб. науч. трудов. Курган, 2002. С. 40.

[6] Цит. по.: *Ермаков И.* Указ. соч. С. 11.

[7] Там же. С. 136.

[8] *Гумилев Н.С.* Драматические произведения. Переводы. Статьи. Л., 1990. С. 119.

[9] Там же. С. 123.

[10] См.: *Есаулов И.А.* Пасхальность русской словесности. М., 2004.

[11] *Чудинова Е.П.* К вопросу об ориентализме Николая Гумилева // Филологические науки. 1988. № 3. С. 14

Трубицына М.Ю.
(*Череповец*)

ОБРАЗ ВАЛААМСКОГО ПОДВИЖНИЧЕСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ И.С. ШМЕЛЁВА

Многовековая история Спасо-Преображенского Валаамского монастыря свидетельствует о христианской миссии (по слову Евангелия, «не может укрыться город, стоящий на верху горы» (Мф. 5:14)), и о мужественном стоянии в вере вдали от святого острова. Дух подлинного, апостольски настроенного монашества становится источником созидания обителей, распространяющих аскетические традиции Старого Валаама в других странах. В конце XVIII века Евангельская проповедь прозвучала на Алеутских островах, и возникает Новый Валаам на Еловом острове в Америке, в конце XIX в. священноиноки Сергей и Герман основали второй Новый Валаам в Сибири. Появление третьего Нового Валаама связано с горьким опытом эмиграции, когда в 1940 г. Валаамский монастырь оказался на советской территории, и монахи вынужденно покинули родину и эвакуировались в Финляндию. Эти два мотива: мотив миссионерского служения и мотив скорби изгнания – нашли отражение в акафисте преподобным Сергию и Герману, первоначальникам пустынного иноческого жития на Валааме. В акафисте святые старцы восхваляются, как «греческого кедра отрасли избранные», которые «пришли от полуденной страны к чуждому и хладному северу, согрев его молитв теплотою»[1]. Особенно близки святые иноки всем претерпевшим тяжелый крест жизни на чужбине: «Радуйтеся, изгнанным правды ради готовии спутницы»[2].

В земном странствии и творческих исканиях И.С. Шмелёва ощущается благодатное предстательство и промыслительное соучастие Валаамских святых.

Паломническая проза, посвященная «Северному Афону», создается русскими писателями уже на протяжении трёх веков. Суровая красота, необыкновенная тишина и мир, «великих иноков сонм»[3] предстают в путевых очерках святителя Игнатия Брянчанинова («Посещение Валаамского монастыря», 1847), А.Н. Муравьева («Валаам», 1836), Н.С. Лескова («Монашеские острова на Ладожском озере», 1873), В.И. Немировича-Данченко («Крестьянское царство», 1881), И.С. Шмелёва («На скалах Валаама. За гранью мира», 1897; «Старый Валаам», 1936), И.И. Савина («Валаам – святой остров», «Валаамские скиты», 1926), Б.К. Зайцева («Валаам», 1935), Н.М. Коняева («Апостольский колокол. Повесть о игумене Валаамского монастыря Дамаскине и святителе Игнатии Брянчанинове», 2002).

Тема монашеского подвига на Валааме была осмыслена Шмелёвым дважды: эмоционально-душевно в юношеском очерке «На скалах Валаама. За гранью мира» и духовно – в книге «Старый Валаам». Образ Валаама «оживает» в душе Шмелёва через сорок лет после путешествия, в эмиграции, в период напряженной работы писателя над романом «Пути Небесные». В переписке с философом И.А. Ильиным Шмелёв высказал опасение по поводу читательского восприятия «Путей Небесных» как авантюрно-бульварного романа. Автор понимает необходимость перехода с психологического уровня на аскетический, но осознает внутреннюю неподготовленность решить поставленную задачу. В письме от 2 ноября 1935 г. Шмелёв признается Ильину: «...из последних сил тяну... а "Путям" конца не видать. Все "углубляется" во мне, но наружу "глубина" пока не кажется. Покажется ли? <...> Я не могу сейчас ничего, я весь в романе, я что мог – все дал. Душа испепелилась, и чтобы собрать ее – я стал строить "келью" и вот – спасаюсь в тишине благолепной – "Лета Госп<одня>" и "Богомолья"... и – "Путей"»[4]. Богословский вопрос соотношения двух категорий христианской антропологии: Промысла Божия и свободы воли человека, который Шмелёв обсуждает с Ильиным в письмах 1935–1946 гг., получает разрешение в художественном мире «Старого Валаама» и во внетекстовой реальности. По свидетельству архиепископа Серафима (Иванова) Чикагского и Детройтского, произведение «Старый Валаам» явилось компенсацией издателю «Православной Руси» за невыполненное обещание прислать очерки об Оптиной Пустыни. Но в духовной жизни нет случайного и

незначительного, и Святые Отцы как опытные наставники подтверждают действие этого закона. Святой Иоанн Лествичник пишет: «…Видел я человека, который пришел во врачебницу не за тем, чтобы лечиться, а по некоторой другой потребности, но привлеченный и удержанный ласковым приемом врача, он освободился от мрака, лежащего на его очах»[5].

На Старом и Новом Валааме знали и любили художественную прозу Шмелёва. В письме Ильину от 22 августа 1935 г. Шмелёв сообщал, что на Валааме монах о. Иулиан просил Б.К. Зайцева передать привет за «Богомолье» и «Лето Господне», которые «читал с превеликим удовольствием»[6]. 16 октября 1935 г. Зайцев из Финляндии пишет, что Шмелёву «шлют привет с Валаама, монахи… и вся эмиграция»[7]. В автобиографии архимандрита Герасима (Шмальца), продолжателя преподобного Германа Аляскинского на Еловом острове, содержится упоминание о постоянном возвращении к книгам Шмелёва: «Я снова читал Шмелёва "Богомолье" и часто проливал слезы. Всё-то в ней такое родное, такое милое»[8].

Валаам оказал на автора очерка незримое преображающее воздействие, и в эмиграции чисто практическая цель трансформируется в сокровенный диалог взрослого рассказчика с самим собой с привлечением образного строя личных впечатлений и ассоциаций детства.

По наблюдению А.В. Карташева, в процессе написания романа «Лето Господне» «Иван Сергеевич почувствовал острую потребность возвыситься над своей обывательской скудостью точных знаний богословских и литургических»[9]. Карташев объясняет это требовательностью художника и тем, что «в чтении литургических текстов душа его отдыхала, выздоравливала <…> за долгий период бесцерковности»[10]. Важной составляющей творческой работы над очерком «Старый Валаам» становится сосредоточенное изучение Шмелёвым жизнеописаний валаамских старцев.

В письме к И.А. Ильину от 16 февраля 1936 г. Шмелёв указывает на источник своего вдохновения: «Ч<и>таю "Ж<и>тия". Чудо з<а>хв<а>т<и>ло простотой, непосредственностью. К<а>кие обр<а>зы! х<у>д<о>жнички! Всё выпью! слова! и всё мне нужно! Ж<а>дн<о>сть. Пишу "Старый Валаам" для "Прав<ославной> Руси"»[11]. Шмелёв называет святых художниками, т. к. подвижничество многие Святые Отцы называли «художеством художеств», «искусством искусств». Величайшее мастерство необходимо для воссоздания образа Божия в себе.

Стиль агиографической литературы сообщается писателю: в письмах возникает образ затвора: «Затворился бы, но нет затвора. Сесть бы на месяцы и пить, пить из чистого источника»[12], звучат цитаты из псалмов: «И упал во мне дух…» [13].

Целостный образ валаамского подвижничества в произведении «Старый Валаам» создаётся включением в повествование житийного материала. Способы актуализации его различны. Во-первых, прямое указание на источник: «И этот железный человек <игумен Дамаскин. – *М.Т.*> пишет в своем завещании» (2, 400). В форме пересказа ключевых эпизодов жития X глава знакомит читателя с этапами духовного пути строителя Валаама – игумена Дамаскина:

«Жизнь игумена отца Дамаскина»	**«Старый Валаам»**
«Не ленился и опытный старец о. Евфимий: имея в руках *выдвижную палку, приходил о. Евфимий каждую ночь в 12 часов будить ученика своего на полуночную молитву и до тех пор стучал своей палкой в раму второго этажа, где жил Дамиан* <Здесь и далее выделено мной. – *М.Т.*>, пока не получал от него стуком же в раму ответа. Так, каждую ночь, не зажигая огня, выполнял молодой подвижник свое молитвенное нощное правило еще до начала церковной службы; с ударом же в колокол, созывавшем братию к общественной молитве, спешил в церковь – к ранней утрене или полунощнице, хотя бывало (как сам он рассказывал впоследствии) весьма немалых усилий стоило ему иногда в совершенной темноте из рабочего дома, где жил он, прийти в церковь, в особенности	«Он [старец Евфимий], например, устраивает длинную выдвижную палку и каждую ночь, в 12 часов, приходит будить своего ученика на полунощную молитву и стучит палкой в окошко во втором ярусе, где была келья брата Дамиана. И юноша бурной зимней ночью, по пояс в снегу, шел из рабочего дома к полунощнице в монастырь» (2, 401).

зимой, когда за ночь наносило большие сугробы снега; шагая по пояс в снегу, часто ползком, приходилось пробираться к полунощнице»[14].

Сравнение фрагментов показывает, что писатель XX в. отказывается от пространного, детализированного изложения Валаамского патерика (для воцерковлённого читателя ценен каждый штрих к внутреннему портрету подвижника), автор «Старого Валаама» сжимает, фокусирует факты из текста-предшественника, придает им динамизм, усиливает художественную выразительность.

Во-вторых, в речи других персонажей-монахов, странников даётся краткая характеристика подвига-послушания инока, стяжавшего особые благодатные дары.

Шмелёв представил три наиболее важные эпохи в устроении и расцвете Валаамской обители: игуменство старца Назария, Дамаскина и Гавриила. Духовное руководство старца Назария ознаменовалось введением на Валааме устава Саровской пустыни, на основании которого братия преуспела во всех трёх родах подвижничества: общежитии, жизни скитской и отшельничестве: «…Уставный закон у них, старца Назария, Саровского, очень старого» (2, 352). Игумен Назарий возобновил пустынножительство на острове. Особенности этого типа аскетического делания раскрываются в образе жизни его келейника-схимонаха Николая Смиренного. Юные паломники посещают место его трудов – уединённую келью, узнают о примечательном эпизоде жития – приёме в низкой и тесной келье императора Александра I. В знаковой ситуации обнаруживается истинная суть величия человека: «В смирении величие, потому что есть мы перед величием мудрости Господней!» (2, 403).

Тема преемственного служения старчества реализуется в описании автором взаимоотношений старца и ученика: отца Евфимия и инока Дамиана; игумена Дамаскина и схимонаха Иоанна, который по благословению духовника молчал четырнадцать лет и вошел в летопись Валаама как Иоанн Молчальник. Движение исторического времени фиксируется появлением в предметном мире произведения среди Валаамских святынь крестов, чёток, икон – фотографии, свидетельствующей о непрекращающейся нити святости Валаама: «А вот и схимонахи, на фотографии <…> Это – свет Валаама, его слава.

Какие лики! Святые старцы, из древности, – отцы. Самый высокий схимонах Иоанн, молчальник, четырнадцать лет молчал» (2, 394). Полный Валаамский Патерик, опубликованный в журнале «Русский паломник» Валаамским обществом Америки, запечатлел духовный облик старцев и в жизнеописаниях, и на редких фотографиях.

Паломничество Ивана Сергеевича и Ольги Александровны Шмелёвых состоялось в 1895 г., когда монастырь при игумене Гаврииле стал школой воспитания будущих настоятелей русских обителей.

В последней XII главе книги «Старый Валаам» взрослый рассказчик вспоминает, как студента Шмелёва благословили старцы игумен Гавриил и схимонах Сысой. Игумен Гавриил напоминает молодому герою о силе молитвенной поддержки в минуты скорби.

Схимонах Сысой тридцать лет провел в скиту Коневской иконы Богоматери, он был делателем непрестанной молитвы, наставником молодежи – «"дозорщик", т. е. зорко следящий за миром душевным, стоя на страже у дверей Царства Небесного»[15]. В 1893 г. он был пострижен в мантию с именем Серафим, в 1901 – стал схимонахом Сысоем[16]. В произведении «Старый Валаам» описана встреча героя не с монахом Серафимом (такое имя он носил в 1895 г.), а со схимонахом Сысоем – пустыннолюбивым прозорливым старцем. За простотой обращения, бытовыми деталями скрывается от мирского восприятия молитвенная сосредоточенность о. Сысоя. Созидательная сила благословения выявляется по мере духовного роста автора: «Вспоминается слово, сказанное нам схимником о. Сысоем, в скиту Коневском, неосознанное тогда, теперь, для меня, раскрывшееся: "дай вам Господь получить т о, з а ч е м приехали"» (2, 411).

20 августа, на второй день Преображения Господня, молодой Шмелёв приехал на Валаам, и этот день 4 июля 1999 г. стал праздником Собора Валаамских святых.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Акафисты русским святым. СПб., 1996. Т. 3. С. 333.

[2] Там же. С. 337

[3] Там же. С. 344.

[4] *Переписка двух Иванов: (1935-1946).* С.109.

[5] Преподобного отца нашего Иоанна, игумена Синайской горы. Лествица. СПб., 2006. С. 25.

[6] *Переписка двух Иванов: (1935-1946).* С. 92.

[7] Там же. С. 105.

[8] Валаам Христовой Руси. М., 2000. С. 649.

[9] Цит. по: *Шмелёв И.С.* Душа Родины: Избранная проза / Сост. А.Н. Стрижева; вступ. ст. А.М. Любомудрова. М., 2003. С. 524.

[10] Там же. С. 525.

[11] *Переписка двух Иванов: (1935-1946).* С. 124.

[12] Там же. С. 127.

[13] Там же.

[14] Валаамский патерик. М., 2001. С. 10.

[15] Валаам Христовой Руси. М., 2000. С. 301.

[16] Валаамский монастырь и его подвижники. СПб., 2005. С. 149.

Кузнецова-Чапчахова Г.Г.
(*Москва*)

ТОПОГРАФИЯ ШМЕЛЁВСКОГО ЗАМОСКВОРЕЧЬЯ

Когда вчитываешься в страницы, где так любовно И.С. Шмелёв описывает родное Замоскворечье, возникает законный вопрос: где именно родился и жил писатель. Сам он пишет, что его прадед Иван и прабабка Устинья приехали в Москву перед нашествием французов. Всего увереннее о месте поселения прадеда и расположении дома Шмелёвых говорит О.Н. Сорокина: «Дом на Калужской улице, 13, в котором он родился, был построен его прадедом Иваном»[1].

Однако существуют и другие версии относительно места рождения писателя. О. Михайлов писал: «Шмелёв родился <...> в Кадашевской слободе...»[2]. Н. Солнцева в книге «Иван Шмелёв. Жизнь и творчество» разделяет оба факта: прадед Иван «обосновался в Кадашевской слободе, что в Замоскворечье, – в районе купеческих особняков и каменных церквей... Тут благодаря прадеду Ивану жило несколько поколений Шмелёвых»[3]. Мнение Солнцевой совпадает с утверждением Сорокиной. Исследователь А. Воронцов отсылает читателей к предкам – кадашам (т.е. бочарам), утверждая, что «кадашом был еще прадед Шмелёва»[4].

Топографические и биографические приметы щедро рассыпаны по всему творчеству И.С. Шмелёва, они органически вплетены в художественную ткань, собрать их в единую картину непросто. По словам писателя, его предки торговали «посудным и щепным товаром». «Игрушечник» из Сергиева Посада старик Аксёнов в «Богомолье», примерно возраста деда писателя Ивана Ивановича,

вспоминает о «красном товаре» первых двух поколений Шмелёвых: об их «посуде древяной»: ложках, плошках, вальках, чашках (4, 474). Шмелёв пишет о строительных работах деда Ивана Ивановича (дворец в Царицыно, деревянный Каменный мост, участие в плотничьих работах при возведении храма Христа Спасителя), многое со слов Горкина. Сам Шмелёв не пишет о своих предках-бочарах, ничем не подтверждается факт его рождения или жизни в Кадашах.

Произведения его пестрят названиями улиц Замоскворечья, по которым передвигаются его герои: Полянка, Якиманка, Ордынка, Донская и даже целых районов старой Москвы, поныне легко узнаваемых: Пресня, Зацепа, Девичье Поле, Сухаревка, Трубная, Самотёка, Таганка…

В одном из писем И.А. Ильину Шмелёв упоминает репродукцию картины В.Д. Поленова «Московский дворик» над письменным столом в кабинете его парижской квартиры на улице Буало, 93. На втором плане этой прелестной картины – она и теперь в Третьяковской галерее – слева хорошо видна церковь Григория Неокесарийского: «там на Малой Полянке я играл с ребятами в бабки».

Из церковных записей о крещении писателя в храме иконы Казанской Божией Матери, что на Калужской площади, и учитывая, что отец писателя Сергей Иванович состоял в этом храме церковным старостой, следует: приходской церковью семьи писателя могла быть только Казанская, ею не могла быть церковь Григория Неокесарийского. На Малой Полянке Шмелёв, действительно, поселился, но позже, уже будучи семейным человеком.

Из воспоминаний А.М. Ремизова о дореволюционном периоде известно, что между домом старших Ремизовых и домом Шмелёвых стоял дом предков поэта Аполлона Григорьева. При этом утверждаются совсем удивительные подробности в духе А. Ремизова: «Дед Шмелёва гробовщик»; «Когда мы переехали из Толмачей на Земляной вал… От заставы до заставы нет улицы нехоженной» (т.е. от Калужской заставы до Земляного вала).

В Толмачёвском переулке Иван Шмелёв учился в 6-ой гимназии, в настоящее время это библиотека имени К.Д. Ушинского. Там сейчас на стыке с Лаврушинским переулком в угловом скверике памятник писателю И.С. Шмелёву.

В 1930–1940-е гг. до Шмелёва доходили известия о жизни родственников в Москве. В письме Ильину Шмелёв признавался, что опасается за них, и потому отложил публикацию группы рассказов

(«Врёшь, есть Бог!» и др.). Ему же он сообщал, что получил известие о смерти матери Евлампии Гавриловны (Савиновой).

В 1950-х гг. в связи с открытием нового здания МГУ на Ленинских горах Калужская улица была переименована в Ленинский проспект. Студентам гуманитарных факультетов, оставленных в 1953 г. в старых корпусах на Моховой и ездивших автобусом от остановки метро «Калужская» – кольцевая («Октябрьская»), на противоположной стороне Калужской улицы были видны неказистые остатки прежних строений довоенных и послевоенных лет.

На месте реконструированной Калужской площади раздвинулись границы нынешней Октябрьской площади, поставлен памятник В.И. Ленину; построен подземный переход и высокие здания. Новые объекты заполнили пространство прежних строений уходящих от площади улиц, в том числе нечётной стороны бывшей Калужской улицы.

Где-то в весьма прореженном этом пространстве некогда был и дом Шмелёвых. Это там Ваня рассматривал из окна решётку Мещанского парка на противоположной стороне, гонял по приказу сестёр менять книги в библиотеку Мещанского училища. Это там когда-то по утрам веяло хлебным духом: «У Ратникова <...> стоит на тротуаре под окнами широкая телега, и в неё по лотку спускают горячие ковриги хлеба» (4, 414). Там пожилой пастух переигрывает в рожок молодых, собирая коров, которых защитил, как гласила местная молва, сам московский губернатор В.А. Долгоруков, якобы сказав, что по Кузнецкому мосту у нас прохаживается ещё и не такая скотина. Впрочем, и Вл. Гиляровский писал о «стадах» кур в Столешниковом переулке в 1890-е годы.

Сохранилась карта Москвы 1739 г., составленная И.Ф. Мичуриным. На ней видна часть, прилегающая изнутри к излучине Москва-реки, подтверждая неизменность доминанты: Боровицкая башня Кремля – Каменный мост – Якиманка – Калужская площадь с храмом Казанской Богородицы – Калужская улица – Калужская застава, по которой проходил Камер-Коллежский вал вокруг города. Крымский мост от Калужской площади и Крымского вала – как второй выход из-за реки к юго-западу от Кремля.

После деления Москвы на части севернее Калужской площади обозначена Якиманка-1, южнее – Якиманка-2. Ваня Шмелёв с крыши беседки по количеству и порядку расположения «шаров», вывешенных на местной каланче, определял, что едут тушить пожар на Якиманку.

Изменения начались в конце 1922 г. и памятны самому И.С. Шмелёву. Вот начало рассказа «Светлая страница» (1910): «Проходя со стороны Замоскворечья к Крымскому мосту, я и теперь ещё вижу по обе стороны улицы <Крымский вал. – *Г.К.*> выкрашенные в красную краску перила. Они всё те же, только стали как будто пониже. По левой стороне они ещё выполняют своё предназначение, охраняя зевак, особенно по ночам, ибо тротуар круто обрывается за ними, сбегает откос, и внизу тянутся огороды. Но с правой стороны огороды засыпаны, и теперь на пустом пространстве нового квартала скоро вытянутся вдоль улицы дома. А где-то именно здесь лежало наше зачарованное царство» (8, 108). На этих огородах, по мнению Васьки, «разбойники роют клады», а позже гимназисты Ваня и Женька Пиуновский будут рыть червей для рыбалки на прудах Мещанского сада, где встретят такого же страстного рыбака молодого Чехова.

«Проходя со стороны Замоскворечья к Крымскому мосту» сегодня, как это делали «калужские» полтораста лет назад, мы по подземному переходу вышли бы с нечётной на чётную сторону Ленинского проспекта, завернули за угол метро «Октябрьская» и увидели впереди Крымский мост. Дома, вместо огородов, по обе стороны Крымского вала переходили слева в Парк культуры имени Горького, справа – в новые павильоны Третьяковской галереи на берегу Москвы-реки. Дальше низкий берег тогдашнего Болота и Якиманской набережной до часовни Св. Николая, куда Ваня забегал «приложиться ко всем иконам», и до старинного храма Николая Чудотворца на Берсеневке. Шмелёвские герои беспрерывно перемещаются внутри Замоскворечья, отступая от Калужской в близлежащие переулки и улицы. Достопримечательности этих мест возле Каменного моста между Обводным каналом и рекой ушли под фундамент знаменитого «Дома на набережной».

Москва-река – главная живоносная артерия, заключившая в своей излучине Замоскворечье с запада, севера и востока. Крымский, Каменный, Москворецкий, Устьинский мосты делают замоскворецких вездесущими. В весеннее половодье срывает барки Шмелёвых, их ищут вдоль берега с баграми и канатами от Воробьёвки до Симонова. На шмелёвских лодках переправляются на Девичье поле и обратно. Там же плотники отца строят увеселительные балаганы. В Зоологическом саду устраивают фейерверки, зимой знаменитые снежные горки. «Из уважения», как почётное поручение московских властей, отец писателя строит зрительские места и трибуны во время

празднеств открытия памятника А.С. Пушкину на Страстном бульваре на Троицу 1880 г.

На Радоницу Шмелёвы всей семьёй едут помянуть деда Ивана и прабабушку Устинью на Ново-Богоявленском старообрядческом кладбище, на Ваганьковском – Гавриила и Екатерину (родителей матушки), на Даниловском – работника Мартына, которому царь-освободитель подарил золотой рубль (4, 297-299). На Донском упокоится Сергей Иванович Шмелёв. Туда же стараниями Российского фонда Культуры в 2000 г. перенесён с кладбища Сент-Женевьев-де-Буа и прах его сына, писателя И.С. Шмелёва, для которого любимейшими у Пушкина, не раз повторяемыми, были строки о «любви к родному пепелищу, любви к отеческим гробам».

На старых картах по чётной стороне Калужской улицы чётко обозначены Мещанский и Нескучный сады, Городская больница Голицына и Московского купеческого общества Мещанское училище с богадельней, там перед площадью – поворот налево к Крымскому валу.

Издавна всё начиналось от «площади». Тут всё под рукой: мясная лавка, колбасная Коровкина, рыбная Горностаева, гробовая и посудная лавка Базыкина, горячие баранки Муравлятникова. Из Казанской доносилась церковная служба, различим голос местной знаменитости Батырина. В не меньшем почёте «васильевский» певческий хор с Якиманки. Чуть левее «у басейной башни сизого цвета» берут воду, здесь же поят лошадей – «Кривая обязательно желает пить». Здесь отец догоняет своих на Кавказке – едет «рощи торговать у Васильчиковых в Кораллове», заворачивает «налево к Крымку». Минуя Болото, где тоже рынок, как всегда поклонившись величественному храму Христа Спасителя на другой стороне реки, перекинувшись словечком с бутошником Гавриловым, «с медалями, в синих штанах и с саблей» – Горкин с Ваней переберутся через Каменный мост. Там вдоль западной кремлёвской стены до самого Москворечья и устья Яузы – огромный Постный рынок на всё время Великого поста («Лето Господне»).

В Калужской улице времён молодого Шмелёва много поэзии и неповторимых подробностей: взор Вани отмечает майские «листочки тополей, которые ещё с утра торчали копьецами, к вечеру смотрели лодочками, сквозь них чуть видно, а утром всё сквозило». Давно нет решётки и самого Мещанского сада, а там, на красивом здании с колоннами, крупными буквами по фронтону было выведено: «Московское купеческое общество. Мещанское училище и богадельня». Нет и конок. А в те далёкие времена по Калужской «несутся конки к заставе, мотая полосатыми шторками». Улицу по

вечерам освещают масляные фонари. В воротах домов неизменные дворники. Мимо время от времени пройдётся околоточный, знакомый дьякон с именинным пирогом прошествует в гости; известная на всю округу «арфистка-Глаша» в красно-зелёной шали на лихаче, вразвалку. За ней две гармони, блестя ладами.

Ближе к чётной стороне с узелками валит народ навестить своих в городских больницах. Идут, оборачиваясь на разные стороны, мороженщики, видные издалека по ушатам, опоясанные пёстрыми полотенцами, приземистые грушники с лотками и квасными бочонками, с медными на задах тарелочками весов за поясом; мальчишки с зубатыми стеклянными кувшинами «малинового лимонада», лотки с апельсинами и «крымскими», решёта с серым подсолнухом, тележки с пряниками-орешками, связки шаров воздушных…

И никому нет дела до нравственной драмы подростка с Калужской улицы в «Истории любовной» (1927). В переписке с О.А. Бредиус-Субботиной Шмелёв не раз подчёркивал автобиографический характер образа Тоньки. Тоньке шестнадцатый год, он только что прочёл «Первую любовь» Тургенева о случившемся во «флигельке против Нескучного, – в наших местах как раз!» (6, 16). Полёт воображения прервали домашние: «Меня послали в библиотеку менять книги» (6, 19). Возникает неясность: как с пачкой книг от библиотекаря Радугина из Мещанского училища Тонька присел на лавочку в Александровском саду? Как он там очутился?

Остаётся предположить упоминаемый в других местах обход по обыкновению и заодно на своей же Калужской «холодной» лавочки Соколова, у которого оседали книги постояльцев богадельни после их смерти, перейдя Москву-реку, на Воздвиженке – «библиотеки Бессоновых», бывшей Ушаковой. Здесь он увидел однажды Чехова, для которого обещали оставить «Четьи-Минеи». Об этой детали и многом другом легко узнать из рассказа «Как я встречался с Чеховым», содержание которого целиком связано с замоскворецкими местами.

В 1885 г. А.П. Чехов только что получил диплом врача, начал печататься под псевдонимами Антоша Чехонте, Человек без селезёнки и др. Но героям рассказа он неизвестен, они знают только, что у преподавателя Мещанского училища есть брат, писатель. В первой части «За карасями» гимназисты Ваня и Женька Пиуновский «строили вигвамы и вели жизнь индейцев» (2, 309) и случайно познакомились с «Бледнолицым», который на правах брата преподавателя Мещанского училища ловит рыбу в мещанских прудах. Во второй части рассказа

«Книжники… но не фарисеи» герои дискутируют о Майн-Риде (и не только!) с Бледнолицым в училище.

В третьей части «Весёленькая свадьба» Ваня и Женька во время свадьбы Фени проникают в «Дом для балов и свадеб Клименкова» на Якиманке как раз в тот момент, когда вместе с ними в зелёную входную дверь входит Бледнолицый. Но на свадьбе они его так и не разыщут, ребят страшно интригует тайна зелёной двери…

Рассказ «Как я встречался с Чеховым» в мельчайших деталях совпадает с «Летописью жизни и творчества А.П. Чехова», о которой, разумеется, не имел представления Шмелёв. Например, о переезде брата И.П. Чехова из Нового Иерусалима осенью 1884 г. и его службе в учебных заведениях: «Твоё жалованье и мои доходишки дали бы нам возможность устроить своё житьё…»[5]. Запись за декабрь 1884 – начало 1885 г. разъясняет интригу с исчезновением Бледнолицего: «Переехал с семьёй на новую квартиру – Якиманка, дом Клименкова»[6], о чём, естественно, не могли знать Ваня с Женькой.

Воображение, вымысел у И.С. Шмелёва никогда не нарушает точного воспроизведения фактов; напротив, они помогают пониманию авторского замысла. Так, первое и единственное свидание Серафима назначает Тоньке не в ближайшем Казанском, а в храме Положения Ризы Господней на Донской улице, за «садами, заборами», где их вряд ли кто заметит. Эта красивая церковь навсегда увековечена в уникальных коллекциях А.Н. Найдёнова, переизданных стараниями Московского правительства в 2004 г.

Вся сцена поисков в Нескучном саду известного Серафиме по прежним уединённым встречам самого глухого места построена на достоверном описании ландшафта, следов участия человека в разбивке сада, остатков старого Александровского дворца, когда-то построенного Демидовыми, позже перешедшего к государству: «Мы выбежали из проходного грота, прошли ущельем <…> Нет, нет, дальше. Тут сторож иногда проходит <…> Пойдем к самой окраине, к оврагу» (6, 213). Чёртов овраг, так он тогда назывался, доконал трепещущего Тоньку. Он на Заставе, в казарме, где Государь в рамке и спящая канарейка под ним. Служивые люди сторожа напоили сомлевшего подростка «дворцовым» чаем, угостили баранками.

Сегодняшний читатель ощущает непривычную тишину, надёжность, неповторимое спокойствие того мира подростка, в котором можно спастись от пошлости жизни. Здесь запечатлено и навсегда остановилось время и место под названием *Замоскворечье Ивана Сергеевича Шмелёва*, привившее стойкую сопротивляемость в

дальнейшей трагической, «беспричальной» судьбе этого замечательного писателя.

На чужбине вспоминались ему слова Чехова о «весёленькой свадьбе» в доме Клименкова. «Думал ли я тогда, что многое и я увижу – "весёленького"... что многое узнаю, в душу свою приму, как всё, обременяющее душу, – для чего?..» (2, 329).

Ответ прост – чтобы мы помнили прошлое своё, родное!

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Сорокина.* С. 11. Кстати, только на свидетельствах советского периода может быть основана уверенность Ольги Сорокиной, переехавшей в молодом возрасте с семьёй из Эстонии в Германию в 1944 г., в точности адреса: Калужская, 13. Нумерация дома вместо фамилии его хозяина введена фактически после революции.

[2] *Михайлов О.Н.* От Мережковского до Бродского: Литература русского зарубежья. М.: Просвещение, 2001. С. 110

[3] *Солнцева Н.М.* Иван Шмелёв. Жизнь и творчество: Жизнеописание. М., 2007. С. 6.

[4] *Воронцов А.В.* «Как был русский, так и остался русский!» // Русский Дом. М., 2008. № 10. С. 44.

[5] Летопись жизни и творчества А.П. Чехова. М., 1955. С. 93.

[6] Там же. С. 118.

Завельская Д.А.
(*Москва*)

ПРЕДМЕТНОСТЬ КАК ОБЪЕКТИВАЦИЯ СУБЪЕКТИВНОГО В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ И.С. ШМЕЛЁВА

Неоспоримая значимость предметного мира в его деталях и совокупном его изображении для реалистического направления в литературе ставит перед исследователями много сложных вопросов. Очевидно, что предметность несёт на себе множество смысловых нагрузок, в том числе – атрибутивную, метафорическую, символическую. И очень сложно бывает утверждать, какой именно смысл вкладывал автор в изобразительный ряд.

Тем не менее, говоря о воспроизведении действительности, мы непременно должны учитывать авторский выбор реалий. И здесь с

неизбежностью встает проблема определения меры субъективности и объективности как важнейших категорий художественного метода.

Е.Б. Тагер писал: «Смысл той художественной эволюции, которую пережила русская классическая литература XIX в., заключается, в частности, в неустанном совершенствовании и углублении способов реалистического изображения жизни. Замечательным вкладом в мировое искусство явилось это эстетическое освоение все новых и новых сторон действительности, вплоть до самых глубоких, не заметных поверхностному взгляду»[1].

Связывая этот процесс с творчеством А.П. Чехова, он утверждал, что эволюция реалистического искусства шла по пути максимальной объективизации, чему способствовало усиление роли предметного ряда: «Психологическое содержание, эмоциональная оценка даются Чеховым не прямо, в лирическом авторском высказывании или в эмоционально акцентированном образе, а отражённо, через образ предметно-объективированный».

Здесь очевидно противопоставлены два типа образности, однако речь не идёт об отсутствии эмоционального наполнения, целостная внутренняя идея произведения всегда исходит от авторского «я» и всегда выражает субъективный взгляд на изображаемое.

Очень важные слова сказаны Е.Б. Тагером относительно художественных средств в пьесе «Три сестры»: «Всё это материальные знаки какого-то иного, объективно в них не содержащегося переживания. Психологическая тема дана отраженно в непсихологизированном материале»[2].

Эта формулировка важна далеко не только в частном случае – относительно анализа чеховского метода, но и в ключе фундаментальных понятий, описывающих процессы в русском реализме.

Вопрос в том, какими путями автор подает «психологическую тему в непсихологизированном материале». Разумеется, «непсихологизированный материал» нельзя сводить к одному лишь предметному ряду и к авторскому выбору предметных объектов. Но внимательное исследование некоторых аспектов этой сферы изобразительности очень важно для понимания путей эволюции художественности. Тем более данный аспект важен в исследовании творчества И.С. Шмелёва, в произведениях которого предметный мир играет роль носителя важных смыслов. Столь обширную тему предпочтительнее рассматривать в каком-либо избранном ракурсе.

Немало исследований было посвящено предметно-бытовой сфере в эмигрантских произведениях Шмелёва, причем преобладающий интерес направлен на «Лето Господне», в котором действительно очевидна важность бытового контекста, переходящего из фона в содержательное наполнение. Однако сам процесс перехода предметно-бытовой тематики из функции фона в содержательно-смысловую намечался уже в доэмигрантский период творчества писателя. Сходны общие системные принципы изображения именно домашнего быта в ранней повести «Распад» и в «Лете Господнем», а именно, атрибутивное наполнение циклического движения времени. При существенной разнице смыслового наполнения двух этих произведений, заметной уже по названиям, цикличность художественного времени и влияние бытового фактора на это наполнение очевидны, поскольку эмоциональную значимость в обоих случаях имеют отношения внутрисемейные.

Для подтверждения данной взаимосвязи стоит обратить внимание и на другие, менее изученные произведения Шмелёва эмигрантского периода. В неоконченном романе «Солдаты» можно проследить существенную роль цикличности и предметно-бытовой сферы в изображении семьи полковника Бураева – отца главного героя Степана Бураева и его младшего брата, о гибели которого сказано в нескольких разрозненных главах, опубликованных отдельно в журнале «Часовой» под редакцией капитана Орехова.

Если в первой части романа доминирующей линией становится история любви и измены, то именно в этих отдельных главах повествуется об истории семьи в годы Первой мировой войны, и там же отчетливо проявляется тенденция цикличности с усилением предметно-бытового акцента. Наряду с двумя характерными для писателя темами: домашний быт и церковные праздники – в главах, посвящённых семье полковника, появляется важная для подчеркивания цикличности тема сада. В описании ухода за ним воплощаются крайне значимые смысловые доминанты: слияние человеческой деятельности с естественным ходом природных процессов; любовное отношение к «своему» миру; стабильность и осмысленность домашней жизни как противоположность трагизму случая.

«Стоял сентябрь. Яблоки были сняты и проданы. Сады редели. Дни выдавались сухие, солнечные. Остался полковник с мальчишкой да со старой Василисой. Сам кормил поросят и кур. Попиливал сушь в садах, складывал на зиму подпорки, – сады прибирал с мальчишкой. К вечеру выходил на бугор – на запад. Там багрово садилось солнце. Там

шумела война. К ночи долго читал газеты, радовался, ругался. Ночью ждал телеграмм…

Телеграммы пришли – и ночью. В конце октября, в заморозки, узнал полковник, что оба сына в госпитале, ранены под Луцком и Равва-Русской, но поправляются, "будь покоен". Оба – с боевыми отличиями – Станислав и Анна с мечами. Тому и другому полковник послал по телеграмме: "Поздравляю, благословляю"» (6, 395).

В этом отрывке из главы «Метельный день» само известие о ранении сыновей на фронте включено в контекст обыденной жизни полковника и приобретает осмысленность: служение, исполнение воинского долга – не просто случайность, но событие в общей закономерности. Повествование идет не от лица полковника, однако события предстают через его восприятие, что свидетельствует о факторе субъективности. При этом субъективность реализуется не в воспроизведении мыслей и чувств, а именно в «непсихологизированном» материале.

Здесь стоит привести еще одну важную цитату из работы Е.Б. Тагера, касающуюся не только чеховского метода, но и значимых процессов в литературе: «Одним из основных условий этого искусства "неопровержимо верных" свидетельств о жизни было узаконение повседневного, обычного, так называемых "мелочей" как материала литературного творчества»[3].

При всем различии шмелёвского и чеховского путей в творческом и философском поиске, Шмелёва с уверенностью можно признать писателем, развившим обозначенную линию «узаконения повседневного», «мелочей». При этом развитие его художественного метода шло именно по линии психологического насыщения обыденных мелочей самыми тонкими оттенками эмоциональных, эстетических и даже этических смыслов.

Во многом это иллюстрирует предметная линия из главы «Зеркальце»: «Он нагнулся и увидал карманное зеркальце с гребёнкой на алом шелке. Вспомнил, как здесь возились, боролись с ним, – стараясь закрыть прощанье. Смотрел на зеркальце… – кто обронил из них? Вышито было по шёлку золотцем "взглянешь – вспомнишь"; а в уголку, чуть видно, золотцем тоже – "Мила". Людмила?.. Помнилось – на груди у Паши выглядывала алая полоска… Невеста в Калуге, кажется… писал недавно – "после маневров яблоки есть приеду… очень важное расскажу!"» (6, 399).

Найденное полковником в саду зеркальце принадлежит его младшему сыну, который вскоре погибнет от ран в госпитале, это

подарок невесты Людмилы. «И только глубокой ночью, разбирая оставшиеся вещи, увидев зеркальце на алом шелке, полковник дрогнул и зарыдал. Прыгало в руке зеркальце, и прыгало в нём трясущееся лицо полковника. Никто не видел. "Твердо, твердо", – приказал сам себе полковник, и зеркальце перестало прыгать. И увидел струившееся сквозь слезы золотцем – "взглянешь – вспомнишь". На мерцающей мути зеркальца не себя увидал полковник, а сына, в жизни. Увидал всё, что помнилось, а помнилось ему всё, что было. Всё увидал, услышал: от первого лепета из колыбели, до последнего оклика за пылью – "папа… ты не скуча-ай!.."» (6, 402).

Маленькая вещица с наивной любовной надписью в этой главе связывает столь эмоционально и жизненно значимые, сколь и трудно выразимые понятия, как воспоминание, нежность, невозвратность, потеря, разлука. При этом зеркальце найдено полковником в саду, под яблоней – «Пашиной» яблоней, где на цинковом ярлычке была процарапана дата Петрова дня – именин Павла и дня, когда пришло известие о его ранении.

Одновременно с этим в контексте психологизации предметности стоит заметить, что само зеркальце как предмет – безделушка, даже «атрибут мещанства». Но и это приобретает существенное значение, если вспомнить смысловую роль подобных «вещиц», «милых безделушек» уже в рассказе Шмелёва «Карусель» (пасхальные подарки) и его очерке «Мирон и Дарья» из цикла «Суровые дни» о Первой мировой войне. Это атрибуты не «удушающего», но наивно-трогательного быта, домашнего уюта, мира светлых и хрупких мелочей, среди которых живут столь же светлые, душевно хрупкие и наивные люди.

Данная смысловая линия усиливается в эмигрантский период, когда не только у Шмелёва, но у многих авторов тема бытовых мелочей противопоставляется холодной, кровавой, агрессивной безбытности нового строя, лишившего их дома и будущего. Это проявляется и в «Детстве Никиты» А.Н. Толстого, и в стихотворениях Саши Черного из цикла «Русская Помпея».

Об этом писал поэт-эмигрант И. Савин (Саволайнен), у которого смысловая линия явственно обозначена как целостная идея утраченного дома:

Как детства дальнего цветенье,
Как сада Божьего росу,
Как матери благословенье,
В душе растоптанной несу.

И чем отвратней, чем обманней
Дни нынешние, тем родней
Мне правда мертвая геранней,
Сиянье вырубленных дней[4].

Здесь со всей очевидностью атрибутика «мещанского» быта выстраивается в ряд понятий, выводящих к теме социально-культурной катастрофы, крушения не только домашнего уюта, но и духовной традиции (сад Божий, матери благословенье).

Столь же очевидно данный контекст просматривается и в романном замысле Шмелёва (сад, родительское благословенье, драгоценная хрупкость мелочей, утраченного домашнего и любовного мира). И это позволяет понять, насколько значим для психологизации предметного материала не только символический или метафорический смысл, но и вещественно-атрибутивный. Это позволяет объективировать через авторский выбор деталей те субъективные переживания, которые при их прямом воспроизведении представляют сложность для восприятия, либо излишне рационализируются, как некий аналитический «пересказ чувств». И одновременно с этим атрибутивно-вещественная объективация позволяет соединить в себе общекультурный контекст, философские категории и остроту личного переживания персонажа вкупе с авторской концепцией мировосприятия.

При сравнении уже упоминавшегося рассказа «Карусель» с последней опубликованной главой «Княгиня» становится видна творческая эволюция Шмелёва в объединении и выстраивании сложных смысловых связей через художественное изображение широкой панорамы церковного праздника. В «Карусели» основой становится принцип контраста между коварными планами перекупщика и наивно-трогательной пестротой пасхального ярмарочного веселья, покупок, с которыми едут навстречу ему разорённые наследники. Драматизм умолчания, неведения о крахе подчеркнут образом неподвижной карусели, словно ждущей чего-то в тревоге со всем окружающим.

В главе «Княгиня» обозначена традиционная для Шмелёва «широта горизонтов». И в пространственном, и во временном, и в культурном, и в эмоционально-субъективном планах. И предметные образы наполняются многообразной гаммой смыслов, соответствующей этой широте. Перечисление и анализ предметных образов из этой главы могли бы составить богатейший материал для исследования. Можно остановиться на нескольких сквозных, лейтмотивных предметах:

костыли искалеченного на войне Степана Бураева, нарядная пролётка и женские украшения. Три этих лейтмотива касаются давней юношеской любви – к будущей княгине, Клэ, которую герой вспоминает на протяжении всей главы и видит затем в церкви, ощущая и новый всплеск чувств, и горькую безнадежность: «Справа, из купола, влился луч, искрой зажег жемчужину, розовым тронул ушко, скользнул на шею, по серебристой шали, – осиял всю её, траурно-жемчужную, – выбрал одну из всех.

Он взирал на неё, благоговея, смутный.

"Клэ... необычайная... прелестная... Клэ!.. – радостный и подавленный, мысленно шептал он. – Ты была где-то... Клэ..."

И вдруг – уронил костыль. Его оглушило громом. На одной ноге, другая, в пустом сапоге, туго набитом тряпками – едва прикасаясь к полу, полковник быстро нагнулся за костылем, в смятеньи» (6, 418–419).

Изящество украшений княгини здесь очевидно контрастируют с костылем и пустым сапогом: атрибуты мира женственной красоты и войны, увечья, утраты. Но утрата и у княгини: муж погиб на войне. Её облик и прекрасен, и грустен. И параллельно с этим её драгоценные серьги противостоят образам дешёвых девических украшений из невозвратной юности, когда оба хотели бежать вдвоем и венчаться. Пролётка же заключает в себе смысл «двойного противопоставления»: задуманная для нарядных праздничных поездок (в мечтах старшего полковника), она теперь везёт его и увечного сына на богослужение, где поминают погибшего Пашу. Но пролетка связана также и с темой дороги, пространства, простора («широта горизонтов»).

Таким образом, предметные образы несут в себе через сложные личностные ассоциации значимый смысл несбывшегося, разбитых надежд, мечтаний, хрупкой красоты жизни – на фоне широкого пространства, многолюдной суеты, полной не только пестрых красок, но и мелькающих портретов, характеров, судеб. Очевидно, что для данных смысловых связей важен, помимо изобразительной конкретности, вещественных образов и глубокий, многослойный культурный контекст, в котором вещи могут быть восприняты не изолированно, а в неком ассоциативном поле, сопряженном с эмоциональной сферой. Именно это и обеспечивает во многом «психологизацию непсихологизированного материала» в произведениях Шмелёва и объективацию сложных субъективных переживаний и ощущений как героев, так и самого автора.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Тагер Е.Б.* Горький и Чехов // Горьковские чтения 1947–1948. М., 1949. С. 402

[2] Там же. С. 409.

[3] Там же. С. 403.

[4] *Савин И.* «Всех убиенных помяни, Россия...». М., 2007. С. 41.

Суматохина Л.В.
(*Москва*)

«КРЫМСКИЕ РАССКАЗЫ» И.С. ШМЕЛЁВА КАК ЦИКЛ: ПРОБЛЕМЫ ПОДГОТОВКИ ТЕКСТА И КОММЕНТИРОВАНИЯ

В докладе на Шмелёвских чтениях 2005 г. Л.А. Спиридонова поставила проблему подготовки научного собрания сочинений И.С. Шмелёва[1], без которого исследователи не застрахованы от невольных ошибок в интерпретации текстов, а читатели лишены адекватного представления о произведениях писателя. Тогда были обозначены главные направления этой многолетней работы. Настоящий доклад задуман как её небольшая часть и, таким образом, имеет прикладное значение. В его основу лёг опыт подготовки и комментирования «Крымских рассказов» для двухтомника И.С. Шмелёва.

«Крымскими» исследователи творчества И.С. Шмелёва называют ряд рассказов писателя, посвящённых событиям революции и Гражданской войны в Крыму. Они писались в 1920-1930-е гг. и тяготеют к эпопее «Солнце мёртвых», дополняя её содержание. В письме О.А. Бредиус-Субботиной от 10 декабря 1943 г. Шмелёв назвал «ряд книжек» о новой России «продолжением» эпопеи[2].

С «Солнцем мёртвых» «Крымские рассказы» роднят хронотоп, скорбный пафос, трагические сюжеты, общие герои, большая часть которых имела реальных прототипов. В рассказе «Однажды ночью» упоминается, например, «старик-педагог, писавший о языке Ломоносова» – профессор Иван Михайлович Белорусов, автор ряда трудов по античной и русской литературе, популярного учебника «Русская грамматика». Он занимался изучением языка М.В. Ломоносова и подготовил «Словарь ломоносовского языка», в 1914 г. в

рукописи удостоенный премии Академии наук[3]. О его трагической судьбе рассказано в эпопее «Солнце мёртвых».

Другой пример: сюжет рассказа «Крест» сжато изложен в «Солнце мёртвых»:

«За кустами граба и дубняка виднеется деревянный шпиль и красная крыша разбитой фермы. Недавно шумела молодостью и силой. Помню благодатных коров, бурых и беломордых – Красулек, Полек, томно щурившихся на солнце, с ленцой жующих, когда бойкие бабьи руки позванивали играючи по ведрам. Помню мудрую хлопотню, сверкающие бидоны, громыхающие к закату, когда черная таратайка спускалась с ними, звонко плескавшими. И славных ребяток помню – пузатого мальчугана-трёхлетка, обожженного солнцем до черноты, с кусищем пышного ситного в кулачке – убегающего от кур с ревом, и круглоликую голоножку, играющую с телятами. Я и сейчас ещё слышу вязкий и острый дух коровьего пота и навоза. Что за благодатная сыть! какое море молочное!.. благодатное какое солнце!..

Иссякло море. Согнали коров во всенародное стойло, и... усохло море молочное...

Ветром развеяны коровы. Заглохла ферма. Растаскивают её соседи. Там – пустота и кровь. Там конопатый Гришка Рагулин, матрос, вихлястый и завидущий, курокрад недавний и словоблуд, комиссар лесов и дорог округи, вошел ночью к работнице погибавшей фермы и недавшуюся заколол штыком в сердце. Нашли свою мать со штыком проснувшиеся с зарёю дети... Пели по ней панихиду бабы, кричали при белом свете, с обиды за трудовую сестру свою, требовали к суду убийцу. Ответили бабам – пулеметом. Ушел от суда вихлястый курокрад Гришка – комиссарить дальше» (1, 532-533).

Иногда одна фраза «Солнца мёртвых» выливается в сюжет целого рассказа. Так, реплика: «Моду какую взяли, хоть не води коровы. В покои уж стали ставить, с топором ночуют», (1, 514) – разворачивается в сюжет «Панорамы». Общими для «Солнца мёртвых» и «Крымских рассказов» являются образы дьякона, товарища Кребса (Крепса), Гришки Рагулина (Марчука), доктора, священника, матросов с «морского пункта» и др. Объединяет эпопею и рассказы тема трагической вины интеллигенции в происходящих событиях («Туман», «Панорама», образ доктора в «Солнце мёртвых», образ учителя в рассказах «Два Ивана» и «Свет Разума»).

Два рассказа – «Туман» и «Панораму» – писатель даже планировал включить в состав эпопеи в качестве отдельных глав, хотя намерение это не осуществилось. «"В тумане"– как и "Панорама" – эти два очерка

должны бы войти в будущее издание "Солнца мёртвых"», – писал И.С. Шмелёв О.А. Бредиус-Субботиной 15 января 1942 г.[4]

Взаимодействие крупных и малых жанров характерно для творчества Шмелёва. Очевидна, например, связь рассказов «горкинской серии» с «Летом Господним». Рассказы появляются как «спутники» больших произведений, досказывая недосказанное в них, развивая сюжеты, не нашедшие места в крупном жанре. В «Солнце мёртвых» нет единого сюжета, это страшная хроника событий, преломлённых в авторском восприятии. В то время как «Крымские рассказы» сюжетны и даже остросюжетны. Они «дополняют» лиро-эпическое по своей природе произведение. Крупные же произведения нередко представляют собой ансамбль малых жанров.

«История текста "Солнца мёртвых" характерна для большинства произведений Шмелёва: вначале они печатались в периодической печати по главам или полностью, затем писатель перерабатывал текст для отдельного издания и снова правил его при переизданиях, создавая порой много вариантов», – пишет Л.А. Спиридонова[5]. Некоторые из рассказов крымской тематики прошли обе стадии – публикацию в прессе и переработку для сборника: «Два Ивана», «Свет Разума», «Музыкальное утро», «Гунны». Другие при жизни писателя увидели свет только в периодической печати. Третьи «задержались» на промежуточном этапе: в архиве Шмелёва (*БФРЗ*) хранятся газетные вырезки рассказов «Туман» и «Панорама» с существенной авторской правкой и припиской: «"Туман" и "Панорама" должны бы войти в новое издание "Солнца мёртвых" в <нрзб> главку (где глухая осень). *И.Ш.*». Эти газетные столбцы, тщательно выправленные Шмелёвым, должны быть использованы как основной источник текста в научном издании.

Циклом в литературоведении принято считать «группу произведений, составленную и определенную самим автором по тем или иным принципам или критериям (жанры, тематика, сюжеты, персонажи, хронотоп) и представляющую собой своеобразное художественное единство. К числу обязательных признаков цикла относят заглавие, данное автором, и устойчивость текста в нескольких изданиях»[6] (определение М.Н. Дарвина).

В творческом наследии Шмелёва есть пример цикла, который полностью оправдывает такое наименование – «Сказки», написанные, в основном, в Крыму, в те же тревожные и страшные годы. Цикл прошел несколько этапов. Отдельные сказки печатались в 1917–1919 гг. в периодической печати, в белогвардейских газетах юга

России, затем подвергались редактированию и перепечатывались в эмиграции (газ. «Сегодня», «Звено», «Россия», «Возрождение»; сборник «Степное чудо» (Берлин, 1921)). И наконец, они были ещё раз отредактированы, выстроены в определённой последовательности и собраны писателем в книгу[7]. 11 мая 1927 г. Шмелёв сообщал И.А. Ильину: «Посылаю Вам "Степное чудо", – сказочки, писанные тогда еще, когда самое светлое в душе-жизни не было еще побито... Писал в Алуште. Издал теперь, чтобы только в порядок понемногу привести разбросанное и уцелевшее»[8].

С точки зрения таких жёстких критериев «Крымские рассказы» не являются циклом, поскольку совокупность текстов под таким заголовком не была окончательно собрана Шмелёвым в прижизненных изданиях, не был определен порядок их следования и пока ничего неизвестно о намерении писателя собрать и напечатать такой цикл. Возможно, оно обнаружится при дальнейших архивных изысканиях: многое из эпистолярного наследия писателя нам еще неизвестно.

При этом очевидно, что в сознании Шмелёва существовало само понятие «крымские рассказы». В письмах И.А. Ильину и О.А. Бредиус-Субботиной встречаем ещё два варианта объединяющего названия: «крымская серия» и серия «Крымских былей»[9].

Писатель подчеркивал внутреннюю связь ряда рассказов между собой. Так, «даря» О.А. Бредиус-Субботиной для творческого воплощения «крымский» сюжет («Восточный мотив»), Шмелёв советовал ей в письме от 22 октября – 6 ноября 1941 г.: «Если не найдешь в себе "ключа", ритма, тона... поищи у меня – в "Свете Разума" (книга), там есть рассказы ("Музыкальное утро", "Гунны"... ещё...). Надо выдержать ритм»[10]. Печатая «Панораму», он отсылает читателя к номеру газеты «Возрождение» с рассказом «Туман»[11]. Таким же образом он связывает для читателя «Иллюстрированной России» «рассказы доктора» «Стенька Рыбак» и «Однажды ночью»[12].

В современном литературоведении бытует и более широкое представление о цикле, согласно которому циклы подразделяются по степени авторского участия на «авторские и неавторские: к первым относят циклы, состав и последовательность произведений в которых определена автором, ко вторым – циклы, собранные воедино редактором ("Вечерние огни" А.А. Фета <...>) или исследователями ("денисьевский цикл" Ф.И. Тютчева). По истории создания авторские циклы делятся на изначально задуманные как целое, а также на составленные после написания отдельных произведений»[13]. Поэтому, с нашей точки зрения, вполне приемлемым можно считать печатание

«Крымских рассказов» в форме цикла с условным редакторским заглавием и соответствующими оговорками в примечаниях.

Четыре рассказа («Музыкальное утро», «Крест», «Ентрыга», «Виноград») в первой публикации были снабжены подзаголовком «Из крымских рассказов». Включив «Музыкальное утро» в сборник «Свет Разума» (Париж, 1928), Шмелёв снял этот подзаголовок, видимо потому, что он «перекрывался» подзаголовком всей книги – «Новые рассказы о России» (такой же подзаголовок имела и ранее вышедшая книга Шмелёва «Про одну старуху» (Париж, 1927), в которую писатель включил и рассказ «Два Ивана»). Крымская тематика объединяет также рассказы «Свет Разума» и «Гунны» (книга «Свет Разума»). Вероятно, к этим двум книгам с одинаковым подзаголовком в первую очередь относится шмелёвское определение – «продолжение» «Солнца мёртвых».

«Крест», «Ентрыга», «Виноград» также были напечатаны с подзаголовком «Из крымских рассказов». История создания и публикации рассказов тесно связана с творческой историей рассказов «Стенька Рыбак» и «Однажды ночью». 1 марта 1936 г. писатели И. Бунин, Б. Зайцев, З. Гиппиус, Д. Мережковский, И. Шмелёв согласились войти в редакцию журнала «Иллюстрированная Россия» и приняли на себя обязательство еженедельно, по очереди, печатать на его страницах рассказ. Таким образом, примерно раз в месяц Шмелёв готовил для «Иллюстрированной России» рассказ, вновь обратившись к крымской теме.

22 марта 1936 г. он сообщал И.А. Ильину: «Пишу <…> по рассказу в мес<яц> для "Илл<юстрированной> Рос<сии>". Напечатал в посл<еднем> № – Крест. Сдал еще для апреля – Стенька Рыбак. Есть много»[14]. 9 июня 1936 г. Шмелёв писал тому же адресату: «Но я ещё д<олжен> был написать 4-й рассказ для "Илл<юстрированной> Рос<сии>" – "Ентрыга", – и написал!! Из крымских»[15]. А 10 января 1937 г., жалуясь на нехватку сил и времени, Шмелёв сообщал: «Через силу, урывками, написал "Виноград" – оконч<ание> Креста и Ентрыги (крымская серия) – для Илл<юстрированной> Рос<сии>…»[16].

Можно предположить, что «Стенька Рыбак» и «Однажды ночью», с общим героем-рассказчиком и подзаголовком «Рассказ доктора», именно по этой причине не были названы «крымскими» в журнальной публикации: Шмелёв не стал давать рассказам по два подзаголовка, хотя их связь с другими «крымскими» рассказами и «Солнцем мёртвых» очевидна.

Всего в «Иллюстрированной России», таким образом, было напечатано пять рассказов «крымской серии». Шмелёв писал Ильину, что у него много таких сюжетов. Остается лишь пожалеть о незавершённом цикле.

Решая вопрос о целесообразности редакторского формирования цикла в составе будущего собрания сочинений, следует учесть непростые условия существования литературы в эмиграции. 2 июня 1943 г. Шмелёв писал О.А. Бредиус-Субботиной: «Я привёл в некоторый порядок свой литературный багаж, собрал напечатанное, но ещё не изданное книгами, и увидел – почти 5 новых книг!»[17]. 12 июня 1945 г. он сокрушался, что не имеет возможности напечатать свои новые книги и переиздать старые[18]; 10 марта 1944 г. сообщил, что передал материал для этих книг Карташеву для хранения – вместе с частью писем Бредиус-Субботиной[19]. Где этот материал сейчас? Сохранился ли он? Вполне вероятна возможность, что в одной из этих книг были помещены «Крымские рассказы», увидевшие свет только в «Возрождении» и «Иллюстрированной России» и не вошедшие в книги.

Определяя состав цикла, следует учесть имеющиеся налицо основные циклообразующие элементы: *название* «Из крымских рассказов», неоднократно повторяющееся в подзаголовках рассказов и в письмах различным адресатам; неразрывно связанный с заглавием *хронотоп* (Крым эпохи Гражданской войны); общие *герои*; *сюжетные связи* 2–3 рассказов, воспринимающихся как главы более крупного целого: «Туман» и «Панорама»; «Крест», «Ентрыга» и «Виноград»; «Стенька Рыбак» и «Однажды ночью»; общая для этих маленьких «серий» *история публикации*.

Если руководствоваться этими признаками, в цикл должны быть включены 11 рассказов (перечень см. ниже). Вероятно, следует включить в цикл и рассказ «Чёртов балаган». Он связан с другими крымскими рассказами («Туман», «Панорама») не только местом и временем, но рядом общих мотивов, и для писателя эта связь была очевидна. В письме О.А. Бредиус-Субботиной он упоминает рассказ сразу после «крымской» повести «Каменный век» – перед «Панорамой»[20].

Сложнее вопрос о порядке расположения произведений. Выстроить весь ряд рассказов в соответствии с исторической хронологией не представляется возможным, тогда пришлось бы искусственно разрывать связи между рассказами «Крест» и «Ентрыга», «Стенька Рыбак» и «Однажды ночью». Событийный объём сюжета в рассказах

различный (долгий период времени охвачен, например, в рассказе «Два Ивана»). Таким образом, принцип исторической хронологии не является первостепенным. Здесь, вероятно, следует в первую очередь руководствоваться следующими критериями: во-первых, сюжетной связью между рассказами, о которой шла речь выше, она подтверждена автором – в письмах и газетных публикациях, что может считаться выражением авторской воли; во-вторых, хронологией написания и публикации рассказов[21]; в-третьих, порядком расположения трёх рассказов в книге «Свет Разума», определённом самим писателем[22].

Таким образом, может быть предложена следующая последовательность цикла «Крымские рассказы»: «Два Ивана», «Свет Разума», «Гунны», «Музыкальное утро», «Чёртов балаган», «Туман», «Панорама», «Крест», «Ентрыга», «Виноград», «Стенька-Рыбак», «Однажды ночью».

Комментируя рассказы, следует иметь в виду, что целый блок комментариев для них будет общим с «Солнцем мёртвых». Здесь трудно переоценить работу алуштинского краеведа Л.Н. Поповой, которая приводит в своих книгах документы из местных архивов, раскрывает многочисленных прототипов героев Шмелёва, рассказывает об истории и топографии Алушты.

К источникам комментариев следует отнести письма Шмелёва 1917–1922 гг. (М. Горькому, В.В. Вересаеву, А.Б. Дерману, С.Я. Елпатьевскому и мн. др.), воспоминания (например, С.Н. Сергеева-Ценского, хранящиеся в *РГАЛИ*), публицистику Шмелёва (например, очерк «Перекати-поле», где под именем Никанора Лейкина по прозвищу Горчица дан первый портрет Гришки Рагулина (Марчука), убийцы Маши Хлебниковой в рассказе «Крест»), публикации в крымской прессе тех лет. Так, реальная основа сюжета рассказа «Ентрыга» подтверждается «крымским очерком» Г.Д. Гребенщикова «Писатель» о С.Н. Сергееве-Ценском: «...В прошлом году я видел, <...> как дети умершей доильщицы лепились на колени к этому "эксплуататору". А нынче настоящему отцу их Ценский отдал последнюю лошадь с полной упряжью и дал им на дорогу всё, что нужно для хозяйства. Даже швейную машину...»[23].

В рассказах Шмелёва, конечно, потребуют лингвистического комментария местная лексика (*дрогаль, копач, кутюки, можара* и др.), алуштинские и шире – крымские топонимы (*Корбек, Демерджи, Саблы, Карасубазар, Чатырдаг, Ак-Манай, Ялы-Бахча* и др.), садоводческие, юридические, медицинские термины (*кальвиль, чауш, деканка; юс натурале, юс бестиарум, новелла; завалы, каломель* и др.), неологизмы

советской эпохи (*ТРАМОТ, наздрав* и др.). Помимо прототипов героев, необходимо включить в комментарий сведения об упоминаемых реальных лицах: педагоге Д.И. Тихомирове, проф. Е.А. Голубеве; крымских садоводах А.И. Пастаке и М.Д. Сарибане и др.

Необходим исторический комментарий таких, например, фрагментов: «татары объявили "свое царство"» («Два Ивана»); «красные заливают Крым! белые отступили к Ак-Манаю!» («Гунны»); «через год… Крым занимали немцы» («Крест»); «убили в Киеве ихнего генерала» («Ентрыга»); «в ноябре немцы ушли как-то незаметно… пришли большевики, но не очень-то пока нажимали» («Ентрыга») и др.

Следует также проделать большую работу по разысканию и анализу прижизненных откликов критики на эти произведения.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См.: *Наследие Шмелёва.* С. 160–166.

[2] *Роман в письмах. Т.2.* С. 259.

[3] *Попова Л.Н.* Шмелёв в Алуште. Алушта, 2007. С. 50-60

[4] *Роман в письмах. Т.1.* С. 432.

[5] *Наследие Шмелёва.* С. 162.

[6] Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 292.

[7] *Шмелёв И.С.* Степное чудо: Сказки. Париж: Возрождение, 1927.

[8] *Переписка двух Иванов: (1927-1934).* С. 30.

[9] *Переписка двух Иванов: (1935-1946).* С. 168; *Роман в письмах. Т. 2.* С. 90.

[10] *Роман в письмах. Т. 1.* С. 240.

[11] «См. мой очерк "Туман", "Возрождение" № 1036. 3 апреля» (Возрождение. 1928. № 1223. 7 окт. С. 3).

[12] «См. "И<ллюстрированная> Р<оссия>" № 17» (Иллюстрированная Россия. Париж, 1936. № 23. 30 мая. С. 1).

[13] Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2003. Стб. 1189-1190.

[14] *Переписка двух Иванов: (1935-1946).* С. 126.

[15] Там же. С. 131.

[16] Там же. С. 168.

[17] *Роман в письмах. Т. 2.* С. 172.

[18] Там же. С. 311.

[19] Там же. С. 293.

[20] См.: *Роман в письмах. Т. 1.* С. 432. Повесть «Каменный век» не может быть включена в цикл по жанровому признаку.

[21] Это вторичный критерий; сразу после «Креста» в «Иллюстрированной России» увидели свет «Стенька Рыбак» и «Однажды ночью», но это не повод разрывать «Крест» и «Ентрыгу», а причина, по которой «трилогия» предшествует двум «рассказам доктора».

[22] «Свет Разума» предшествует «Гуннам» и «Музыкальному утру», хотя этот порядок не соответствует хронологии исторических событий.

[23] *Гребенщиков Г.* Писатель: Из крымских очерков / Вступ. ст., подгот. текста и коммент. И.М. Богословской // Крымский архив. Симферополь, 2002. № 8. С. 406; впервые опубликован: Ялтинский курьер. 1920. № 135. 26 янв. (8 февр.).

Сидор М.М.
(*Люблин, Польша*)

ОБРАЗ СВЯТОЙ РУСИ В ЦИКЛЕ И.С. ШМЕЛЁВА «ЗАМЕТЫ»

В польском славистическом литературоведении имя Ивана Сергеевича Шмелёва всё ещё довольно мало известно, несмотря на то что исследования, посвящённые наследию этого писателя, встречаются всё чаще и охватывают всё новые аспекты. Шмелёв прежде всего известен как представитель первой волны русской эмиграции, и заметное увеличение интереса к писателю развивается именно на почве роста популярности исследований явления эмигрантской литературы в последнее десятилетие.

Произведения автора «Солнца мёртвых», как правило, анализируются в отдельных научных статьях или исследованиях творчества писателей-эмигрантов первой волны. Среди сочинений писателя чаще всего исследуется самый нашумевший эмигрантский роман «Лето Господне», и он на первом месте среди немногих произведений Шмелёва, известных польскому читателю. Надо подчеркнуть, что говорится здесь о читателе, связанном со средой специалистов-славистов, потому что «Лето Господне» до сих пор не переведено на польский язык. Таким образом, многие произведения писателя, в том числе краткие прозаические формы, публицистика и письма, всё ещё ждут своего открытия широким кругом польских исследователей и читателей. Довольно редко сочинения Шмелёва анализируются на обширном фоне русского литературного наследия, обычно исследования ограничиваются указанием на богатое творчество

писателя лишь в контексте ближайшей эмигрантской среды. Цель предлагаемой статьи – показать, что произведения Шмелёва целесообразно исследовать в широком религиозно-культурном контексте.

Феномен Святой Руси следует понимать как особо важное для русской культуры, национальности и государственности историко-философское понятие, которое отражается в русской литературе с самого её начала[1], хотя историки признают появление этого термина гораздо позже[2]. Установление классических давних святорусских элементов в творчестве Шмелёва и указание на то, как писатель переосмыслил или актуализировал их, позволит, как нам кажется, оценить Шмелёва не только как представителя первой волны русской эмиграции, но и как продолжателя большой культурной и литературной традиции.

Цикл «Заметы» состоит из пяти рассказов, написанных Шмелёвым в 1947–1948 гг.: «Врёшь, есть Бог...», «Ясновидец», «Еловые лапы», «Бескрестный Лазарь» и «Угодники Соловецкие». Четыре первых произведения были опубликованы в газете «Русская мысль» в начале 1947 г., а рассказ «Угодники Соловецкие» вышел в свет лишь полтора года спустя, в августе 1948 г. Таким образом, «Заметы» принадлежат к поздним произведениям писателя, немногим из тех, что Шмелёв успел окончить и напечатать в конце своей жизни. Известно, что время, когда создавались эти произведения, было особенно тяжёлым для автора «Путей небесных». Кроме давних физических болезней и душевных терзаний (особенно сильного переживания одиночества после смерти жены), хронических бытовых и финансовых проблем, появились трудности, вызванные обвинениями писателя в сервильном поведении во время оккупации Франции. Анализируемые произведения появляются, таким образом, в очень трудный момент жизни Шмелёва, а последнее из них было написано почти в разгар травли писателя американской эмигрантской средой.

Тем не менее, рассказы из цикла «Заметы» отличаются необыкновенной чистотой и христианским оптимизмом. Все они тематически касаются проявлений религиозной жизни в условиях послереволюционной России. В сложное время, которое опровергает существование сферы святости, святость не только заявляет о себе, но даже побеждает атеистическое мировоззрение. Во всех произведениях – особенная концепция рассказчика. Он воплошается в разных лицах, что позволяет использовать в повествовательном плане характерный шмелёвский «сказ». Сказ, впрочем, имеет здесь особое стилистическое

и познавательное значение: благодаря ему рассказы воспринимаются как достоверные свидетельства, в них четко определяется источник информации.

Вопрос подлинности сообщаемого подчеркнут Шмелёвым сильнее всего в произведении «Врёшь, есть Бог…», где рассказчик в самом начале выражает сожаление, что никогда не вел дневника, потому что память его уже подводит, и многие важные детали, наверное, будут потеряны в его рассказе, т.к. с того времени прошло уже много лет. Средством, подтверждающим правдивость рассказа, является также точное указание времени получения информации и характеристика человека, который эти сведения сообщил рассказчику. Повествователь же для того, чтобы его версия была конкретна и точна, называет также место события и фамилии главных участников. После этого многократного подтверждения правдивости следует рассказ о настоящем чуде, противоречащем основным принципам физики, но одновременно, согласно отношению к христианским чудесам, приближающем человека к спасению[3].

Рассказчик повествует, как сын Троцкого организует эксперимент с целью наглядно показать группе деревенских детей, что «Бога нет». С этой целью он пытается утопить в пруду икону Богородицы. Икона же, несмотря на привязанный к ней кирпич, выплывает на поверхность: Бог не только существует, Он сильнее всяких человеческих убеждений и даже законов природы. На первый взгляд, очень простой рассказ, на самом же деле он затрагивает многие важные вопросы, закреплённые в русской культуре с древних времен.

Прежде всего, здесь появляется тема иконы, «окна в вечность», по определению Мишеля Кено, по другим определениям, «образ Праобраза», «место благодатного присутствия» и «как бы явления Христа»[4]. Даже не углубляясь в богатую символику иконы и её теологическое значение, надо признать, что она составляет неотъемлемый элемент восточного христианства и с самого начала сопутствует русской культуре[5].

Такие факты, как появление иконы или обретение реликвий, по свидетельству древнерусской литературы, были началом строительства храмов и монастырей, а строительство храма символизирует распространение и утверждение веры, поэтому без преувеличения можно считать икону одним из важнейших элементов православного культа[6]. Кроме того, икона особенно близка православному простому народу, понимающему её по-своему. Для необразованного народа, а так можно ведь понимать нескольких деревенских детей, для которых

сын коммунистического руководителя организует опыт, икона – самая большая святость, самое близкое и самое понятное проявление Бога. Надо напомнить, что Шмелёв показывал в других своих произведениях, как народ особо почитает икону, и образ, запечатлённый на иконе, висящей в доме, непосредственно участвует во всех домашних делах и событиях. Именно поэтому попытка проведения богоборческого «опыта» с иконой имеет у Шмелёва особенное значение. По сути, это кощунство касается самого закреплённого в народном понимании и самого близкого каждому простому человеку элемента веры. Следует заметить, каким образом ведут себя дети после совершения странного опыта: «Тут самый, должно быть, бойкий крикнул командиру: – "Врешь, с...!.. – с прибавлением буквы "с": – Есть Бог!.." И – командира... в ухо. Возревновал» (3, 272).

Отважное поведение мальчика показывает, что у детей не было никаких сомнений относительно значения предмета, использованного для опыта. Столь резкая реакция доказывает, что дети, символизирующие народ, не поверили, что Бога нет. А результат опыта только укрепил детей в вере и дал силу, чтобы отстаивать её. Итак, вместе с темой иконы мы упомянули также другой очень важный элемент идеи Святой Руси – народ. Необразованный народ составляет истинную силу православия и непоколебимо верит не только в церковные наставления, но и в святость всех связанных с верой обрядов и обычаев. Этот народ был изображён Шмелёвым также в других произведениях, а самыми яркими его представителями были Дарья Степановна Синицына, героиня повести «Няня из Москвы», и Михаил Горкин из дилогии «Лето Господне», «Богомолье». Именно такие люди, никогда не сомневающиеся в своей вере, по Шмелёву, являются основой русского православия и самой России. В этом можно увидеть ссылки на идеи славянофилов, творчество Достоевского и теорию почвенничества[7]. Однако истоком всех этих идей является существовавший прежде в русской культуре особенный тип духовности, породивший образ Святой Руси[8].

Следующим важным явлением, достойным внимания в произведении, является образ сына Троцкого, самозваного главы деревенских детей. Пользуясь своим превосходством, обеспеченным властью отца, он принимает меры, чтобы осмеять веру и окончательно убедить детей, что правда за ним, а следовательно, он настоящий вождь. Фигуру сына Троцкого можно считать символической стилизацией образа лже-царя. По убеждениям, связанным с образом

Святой Руси, настоящим главой народа является царь, чья сила, авторитет и мудрость происходит от Бога. Такой царь – настоящий отец народа, самый верный православный и попечитель церквей. Его образцом могут служить описания древнерусских князей в «Повести временных лет». Власть царя поддерживается Богом и не подвергается никаким сомнениям, поэтому и нет никакой необходимости проводить какие-либо эксперименты в доказательство её истинности. Главной заботой царя является, в свою очередь, благополучие его подданных. Такой царь пользуется среди народа необычайным уважением, которое можно даже сравнить с религиозным почитанием, ибо он является земным воплощением Божественного закона[9]. С другой стороны, он всегда близок всем людям. Но лже-царь, представленный в лице мальчика, старается доказать свое превосходство над остальной частью народа и создает дистанцию между собой и другими. Он хочет пользоваться теми привилегиями, которые полагаются настоящему властелину, и даже пользуется его состоянием. Этот мотив проявляется отчётливо в произведении Шмелёва, поскольку Троцкий живёт в старом княжеском имении. Идее самозванца всегда присущи элементы ненатуральности и принуждения, которые акцентирует в своем произведении Шмелёв, описывая, как соратники Троцкого принудили деревенских детей встречаться с сыном коммунистического идеолога. Представленный в произведении «властелин» совсем не напоминает фигуры отца народа, который появляется в других рассказах Шмелёва «Царский золотой», «Преображение» и «Страх».

Намеченные в произведении мотивы иконы, веры, народа и царя, которые целыми столетиями составляли суть идеи Святой Руси, появляются в разных вариантах также в других рассказах из цикла «Заметы». Религиозные мотивы доминируют в произведениях «Угодники соловецкие» и «Бескрестный Лазарь», где Шмелёв развивает тему почитания икон, а также в произведении «Еловые лапы», где писателем отражено явление почитания святых. Краткие, простые рассказы в очень сжатой форме вмещают иногда целые годы жизни героев. Как правило, исходной точкой для рассказа становится якобы маловажное происшествие, мелкий эпизод, который впоследствии решает всю судьбу героя. В таком видении фабулы Шмелёв близок композиционным принципам фольклорных жанров, а особенно волшебных сказок[10]. После углублённого анализа судеб героев оказывается все-таки, что все их приключения складываются в какое-то организованное логическое течение, которое можно осознать лишь спустя много лет, при более целостном видении.

В произведении «Бескрестный Лазарь» главный герой добротой помещицы спасается в детстве от смерти, и его жизнь складывается очень удачно до того момента, пока он не отрёкся от веры своих предков. Он совершил кощунство в церкви, и его грех мгновенно принес ему смерть.

Обратная ситуация появляется в произведении «Угодники соловецкие». Здесь заключённый, иностранец, чуждый православной вере, все-таки оказывает уважение поруганной иконе и оказывается не только спасен от, казалось бы, неминуемой смерти, но и, сверх того, возвращается на родину. Шмелёв изображает, таким образом, ситуации, в которых сфера святости доказывает свое превосходство над реальностью. Мифологическая территория Святой Руси, на которой совершаются чудеса, распространяется на целую страну и существует абсолютно независимо от политической обстановки[11].

В рассказе «Еловые лапы» Шмелёв вводит другой традиционный элемент образа Святой Руси – мотив паломничества. Метафора «бродячей» Святой Руси проявляет себя здесь совсем в неподходящих условиях, кажется, совершенно исключающих осуществление богомолья. Святыня, мощи преподобного Серафима, находятся в советском музее, что, казалось бы, должно ограничить всякие религиозные действия. Однако оказывается, что неблагополучная ситуация не исключает паломничества. Старик из родных мест святого Серафима пешком преодолевает огромное расстояние, чтобы «утешить» святого, чьё заступничество спасло когда-то старика от смерти. Шмелёв особенно подчеркивает непосредственное отношение богомольца к мощам преподобного. Старик обращается к ним как живому, необыкновенно близкому и особо уважаемому человеку. Надо заметить, что такая ситуация является ещё одной важной чертой образа Святой Руси. В ней человек иррациональным образом всегда близок сфере святости, конечно, с сохранением сугубого поклонения по отношению к ней.

Следует ещё обратить внимание на произведение «Ясновидец», которое в каком-то смысле отличается от других проанализированных выше рассказов. Здесь нет определённого решающего эпизода и чёткого религиозного мотива. Пятидесятилетний человек рассказывает о случаях, когда как-то нечаянно ему удалось предсказать будущее. Эти случаи происходили в обычной, можно даже сказать классической русской ситуации, на заброшенном лесном кладбище или в родном доме, где перед семейным киотом теплится лампадка, и оба они касаются традиционных понятий, связанных с бытом православных

крестьян, – могилы и лампадки. Но кажется, что описания этих странных предвидений героя уходят на второй план, поскольку как бы в центре произведения появляется образ православной Москвы. Здесь надо заметить, что в самом начале рассказа герой охарактеризован как москвич, и исходной точкой его размышлений о странных предсказаниях был именно разговор о Москве. Оказывается, что примеры сбывшихся пророчеств приводятся для того, чтобы представить самую важную для героя грёзу. Он в молодости видел сон, в котором он находится в Кремле: «...я на коленях, в Успенском соборе, в полусумраке. Стою перед иконостасом <...> Смотрю на икону, Спаса или Богоматери. Стою, радостный, и так говорю себе, свободно на душе... и говорю себе, мысленно: "как долго я жил там!.. сколько я всего видел... видел Океан, пальмы... много стран..." – и чувствую, что я был вынужден так долго жить там, вне России!.. Думаю: "и вот, я снова здесь, стою в Успенском соборе, древнем, родном... как мне легко, Господи, как я счастлив, что опять здесь, в любимом моем Кремле!.."» (3, 274–275).

Таким образом, Шмелёв вводит в цикл «Заметы» особенно важный мотив, характерный для образа Святой Руси, мотив Москвы – города сорока сороков церквей, пространства, которое воспринимается как центр русского национального сознания, где располагаются самые важные для русской государственности места, сосредоточенные вокруг Кремля. Москва здесь представлена как подлинная столица православия, где русский может чувствовать себя по-настоящему счастливым. Естественно, что в таком изображении русской столицы можно заметить отголоски концепции «Москва – Третий Рим», хотя прямых указаний на неё в произведении нет. Тем не менее, такая трактовка темы Москвы показывает, что, по Шмелёву, национальная идея и православие концептуально важны для русского человека.

В цикле «Заметы» Шмелёв использовал множество мотивов, характерных для образа Святой Руси, проявлявшихся в русской культуре на протяжении многих веков. Все эти проявления святой идеи писатель изображает на фоне современной ему действительности, подчёркивая таким образом, что Святая Русь – это не историческая метафора, которая использовалась для укрепления русской государственности, но абсолютно необыкновенное, независимое от времени и, что самое важное, реальное явление, которое продолжает жить, хотя некоторые люди её не замечают или даже отрекаются от неё. Автор «Лета Господня» вносит в многовековой образ также новые, современные элементы, такие как эмигрантский опыт, поругание

святынь после революции, и в какой-то мере использует самый важный русский национальный миф для поддержания веры эмигрантов в возможность возвращения на родину, но этим лишь подчёркивает вневременной характер универсальной идеи Святой Руси.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См.: Idee w Rosji. ред. Lazari A. T. 5. Łódź: Ibidem, 2003. C. 252.

[2] См.: *Sidor M.* Rosja i jej duchowość. Proza „pierwszej fali» emigracji rosyjskiej. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2009. C. 129; *Andrusiewicz A.* Mit Rosji. Studia z dziejów i filozofii rosyjskich. T. 1. Rzeszów, 1994. C. 80–85.

[3] *Иеромонах Сергий.* О чудесах Божиих // http: // azbyka. ru / tserkov / chudo / 5g14_9n.shtml.

[4] *Bulhakow S.* Prawosławie, Zarysk nauki Kościoła Prawosławnego. Białystok: Orthdruk, 1992. C. 156.

[5] *Лепахин В.* Икона в русской художественной литературе. Икона и иконописание, иконопись и иконописцы. М., 2002. С. 9–29.

[6] *Bulgakow S.* Ikona i kult ikony. Bydgoszcz: Homini, 2002. C. 75–81.

[7] *Walicki A.* W kręgu konserwatywnej utopii. Struktura i przemiany rosyjskiego słowianofilstwa. Warszawa: PWN, 2002. C. 160–161, 196–208; *Lazari A.* «Poczwiennictwo». Z badań nad historią idei w Rosji. Łódź, 1988. C. 36-45.

[8] Ср.: *Аверинцев С.С.* Византия и Русь: Два типа духовности // Новый мир. 1988. № 7. С. 216.

[9] *Uspienski B., Żywow W., Car i Bóg.* Semiotyczne aspekty sakralizacji monarchy w Rosji, пер. H. Paprocki, Warszawa, 1992.

[10] *Propp W.* Morfologia bajki, пер. W. Wojtyła-Zagórska, Warszawa, 1976. C. 56–64.

[11] Ср.: *Аверинцев С.С.* Указ. соч. С. 216.

Щедрина Н.М.
(*Москва*)

КОНЦЕПЦИЯ ТРАГИЧЕСКОГО В РОМАНЕ И.С. ШМЕЛЁВА «СОЛНЦЕ МЁРТВЫХ»

В художественном произведении имеют место определённые типы изображения действительности: героическое, трагическое, ироническое, сентиментальное, романтическое и др., характеризующие «модус художественности» (В. Тюпа). Сущностный уровень

трагического заключается в столкновении с «инородными силами», будь то общественные или «естественные», но всё равно приводящие к их позитивной неразрешимости.

Эпопея «Солнце мёртвых» открывает эмигрантский период творчества И.С. Шмелёва – писателя первой волны эмиграции. Роман основан на воспоминаниях о событиях Гражданской войны в Крыму. Пережив чудовищный голод, красный террор, гибель единственного сына, Шмелёв воссоздал достоверные события этого времени. Увиденные писателем воочию бесчинства большевиков в Крыму, по его оценке в письме к Ю.И. Айхенвальду, не что иное, как признаки «стихийного распада» мироздания, «страшной борьбы творящего и разрушающего начала»[1]. Трагедия пережитого воплотилась в «Солнце мертвых».

Рассмотрение авторского феномена, выраженного в эпопее, возможно на разных уровнях: в соотнесённости с трагическими характерами и обстоятельствами, спецификой жанра произведения, художественной образностью. Трагическое видение писателя трансформировало природу романной структуры, способствовало переходу очеркового, документального и лирического повествований в эпическое, в котором драматизм событий связан с личными переживаниями. Напряжённое ожидание присутствует в романе и как составной компонент при характеристике лирического героя, и как осознание за всем происходящим глубокой бессмыслицы жизни.

В изображении действительности обнаруживается два стилевых потока: один связан с разрушением опор общечеловеческого, другой – с личностным отчаянием. И даже в лирическое повествование вторгается непомерный трагизм: «Кружу по саду и я. Куда уйдешь?.. Везде всё то же!.. Напрягаю воображение, окидываю всю Россию... О, какая бескрайняя! С морей до морей... вся та же! Всё ту же... точат! Ей-то куда уйти?! Хлещет повсюду кровь... бурьяны заполонили пашню» (1, 579). Новая власть описывала и отбирала книги, якобы приносившие вред: «Мне больно теперь смотреть в полутемный угол, где стопочка книг "учтённых". И ты, маленькое Евангелие. Мне больно, словно и его я предал» (1, 480).

Говоря о трагедии бытия, Шмелёв испытывает повышенную потребность в собеседнике и обращается к читателю напрямую. Он ведёт «бытовое повествование», которое превращается в определение народного бытия – за индивидуальным фактом усматривается явление общечеловеческого характера. Документальность отдельных зарисовок свидетельствует о «документальном авторе». Писатель реагирует на

злободневные события современности: «Вы, сидящие в креслах мягких, может быть, улыбнетесь, какая сентиментальность! Меня это нимало не огорчает. Курите свои сигареты, швыряйте свои слова, гремучую воду жизни. Стекут они, как отбросы в клоаку. Я знаю, как ревниво глядитесь вы в трескучие рамки листов газетных, как жадно слушаете бумагу! Вижу в ваших глазах оловянное солнце, солнце мёртвых» (1, 481).

Пережив личную трагедию, о которой прямо не говорится, И. Шмелёв в целом ряде отступлений обобщает ситуацию, выделяя в ней типическое, прогнозируя будущее. На страницах «Солнца мёртвых» нарисована не столько жизнь отдельно взятого городка, сколько события вселенского масштаба, целая эпоха русской истории. Сюжет можно обозначить как движение России и всего мироздания к пустоте, хаосу, разрушению, что придает повествованию особый трагизм. Не случайно в названиях многих глав фигурирует слово «конец»: «Конец павлина», «Конец доктора», «Конец Тамарки» и т.д.

Композиционно мозаика глав романа-трагедии включает в себя две линии: эпизоды гибели, обречённости русских и татар, мужчин и женщин, взрослых и детей – и описание спокойной и величественной природы. Голод и смерть предстают как всеобщий рок, довлеющий и над людьми, и над животными, и над птицами.

Трагична судьба доктора Михаила Васильевича, похоронившего жену в «угольнике абрикосовом», ставшем гробом для Натальи Семёновны. Сам доктор сгорел вместе со своей дачей: «Ушёл в огне. Сам себя сжёг… или, быть может, несчастный случай?» (1, 613). Эксперимент большевиков в Крыму он воспринял как социальную катастрофу, но видел в нём и восстание против Бога – «дерзание вши бунтующей, пустоту в небесах кровяными глазками узревший» (1, 507).

Тонко уловил обобщающий характер речей доктора Михаила Васильевича И.А. Ильин, писавший по этому поводу: «Речи доктора – это глубокомысленные и дерзновенные обобщения грозного судьи, прозревшего в предсмертной муке; это взрывы отчаяния, сарказма, скорби и пророческого пафоса; это исповедь души, в смятении переживающей катастрофу человеческой культуры; и кажется моментами, что это бред сумасшедшего, настолько мысль несётся в буйных иносказаниях и неожиданных эмоциональных прыжках <…> чтобы уразуметь здесь всё, надо самому попасть в этот прорвавшийся поток страстной мысли, надо принять эту насыщенность в душу»[2].

Трагична также судьба старой барыни, соседки писателя по даче, которая дрожит каждую ночь, что придут и отнимут у нее последнее,

выменянное на ложечки и юбки, затхлый ячмень и полфунта соли. Страшно изменилась жизнь профессора Ивана Михайловича, получившего когда-то в Петербургской академии наук золотую медаль за свои труды о Ломоносове. Он превращается в старика, «обмотанного по плечи шалью», с «всё выплакавшими глазами», собирающего крошки в татарской пекарне и столовой.

Молодой писатель Борис Шишкин в германскую войну три раза попадал в плен и бежал, был ранен, его чуть не уничтожили как немецкого шпиона, при обмене пленных вернулся в Россию. В Крыму он мечтал заняться творчеством, но был расстрелян. И. Шмелёв останавливается на единичном случае, но этот фактический материал служит ему для раскрытия целостной картины происходящей трагедии, творимого большевиками беспредела.

Шестилетняя Анюта просит для умирающего братика крупы на кашу, сама же довольствуется прошлогодними виноградными выжимками, оставшимися от кур.

В этом же трагическом ряду почтальон Дрозд, молодая вдова сапожника Порфирия Таня, мастер на все руки Кулеш, старый рыбак Николай, лихой Пашка и др. В авторских отступлениях Шмелёв бросает в лицо новых хозяев жизни тяжкие обвинения в растлении людских умов и осквернении душ: «Сорваны-пропиты кресты нательные. На клочки изорваны родимые глаза-лица, последние улыбки-благословения, нашаренные у сердца… последние слова-ласки втоптаны сапогами в ночную грязь, последний призыв из ямы треплется по дорогам… – носит его ветрами» (1, 521).

Кроме трагического «человеческого плана» повествования в эпопее разворачивается параллельный ему мир природы: растительный и животный. Голодная смерть коней, домашних птиц и животных: лошади Лярвы, коровы Тамарки, индюшки и других. Никто не в силах помочь коням: «Осенью много их было, брошенных ушедшей за море армией добровольцев… По холмам стояли-ожидали – не возьмут ли. Никто не брал: боялись… Они подходили к разбитым виллам, протягивали головы поверх заборов: эй, возьмите!...

Я каждый день видел их на холмах – там и там. Они стояли неподвижно, мёртвые и живые. Ветер трепал им хвосты и гривы. Как конские статуи, на рыжих горах, на чёрной синеве моря, – из камня, из чугуна, из меди. Потом они стали падать. Мне видно было с горы, как они падали. Каждое утро я замечал, как их становилось меньше. Чаще кружились стервятники и орлы над ними, рвали живьем собаки» (1, 487).

В «Солнце мёртвых» изображен не только животный, но и растительный мир прекрасной величавой природы Крыма. Но пейзажи в романе не дополняют общее повествование, а наоборот, оттеняют жестокость мира, в котором царствует смерть.

Вечное в ситуации военного времени незыблемо в своей первозданности: что бы ни творилось в обезумевшем от крови и голода человеческом мире, это не может разрушить его божественной ясности, простоты и мудрости. Гармоничная природа оказывается цельной. Каким покоем веет от этого придремавшего на солнечном зное мира: «Дремлет на солнцепеке каменная змея-желтобрюх, заслышит шаги, поведёт сонным глазом – и завернётся… Я побаюкаю его тихим свистом… А вот и она – ящерка-каменка, – вышурхнет, глянет и – обомлеет. От страха? От удивления на Божий мир?» (1, 510). Божий мир прекрасен, но что с ним стало, не может понять ни «ящерка», ни человек.

Функция вечного в романе и экспозиционная, и обобщающая, а роль, которую оно играет в сюжете, и контрастная, и философская, и дополняющая.

Уже в первой главе эпопеи возникает образ вечной природы – невидимого летописца (гора Кастель, голая стена Куш-Каи) как символ памяти в эпоху варварства и беспамятства. Мир почти превращён в пустыню, в «погост огромный», но если человек смертен, если от голода и страданий способен утратить чувство времени, превратиться в «каторжанина-бессрочника» и «разучиться думать», то функция летописца, хранителя памяти, останется за бессмертной природой, ведь «солнце вечно ходить будет», оно «все сказки помнит». И кровавые события не исчезнут бесследно.

С одной стороны, природа Крыма спокойна, величественна и гармонична, с другой – она пронизана ощущением грядушей трагедии, ибо человек с ней неразрывно связан.

Выраженная И. Шмелёвым в «Солнце мёртвых» вечная связь человека и природы, невозможность выйти из замкнувшегося круга трагического бытия образуют триаду: природа – трагедия – человек. Природа предвещает трагедию, сотворённую человеком своими действиями. Утверждая свою роль в том, что называется историей, человек не обращает внимания на те «звуки и знаки», которыми были насыщены предшествующие трагедии. В отличие от классической литературы и фольклора, природа у Шмелёва равнодушна к судьбе человека и к его положению. Этим подчеркнута смутность ожидания неведомого грядущего, исчерпанность путей России к будущему.

«О чем книга И.С. Шмелёва? – вопрошал Лукаш. – О смерти русского человека и русской земли. О смерти русских трав и зверей, русских садов и русского неба. О смерти русского солнца. О смерти всей вселенной – когда умерла Россия, – о мёртвом солнце мёртвых… Так значит конец? Нет – начало… В громадном образе русской смерти, принесённом И.С. Шмелёвым, – движется океан света. Его смерть побеждена, пронзена огненными стрелами любви»[3].

Если в предыдущем творчестве И. Шмелёв раскрывал душевную красоту личности, бытие на этой земле, то в «Солнце мёртвых» дана умирающая жизнь и сама смерть на фоне изумительной красоты оставшихся неизменными Неба, Гор, Моря, Солнца[4]. За это «неуважение» к сотворённому Богом бытию и самонадеянное его разрушение будет наказание. Бредовый мир, который устроили большевики в Крыму, зачастую смещающий явь и сон, наводит рассказчика на мысль о безумии всего происходящего, опрокинувшего привычные логические связи вещей. Рассказчик воспринимает и свою жизнь как наказание за грехи, за неуважение к сотворённой Богом жизни и самонадеянное её изменение.

Неразрывность исторического и человеческого, природного и Божественного начал – одна из характерных черт «Солнца мёртвых».Человек не может разгадать истинный, божественный смысл происходящего и оказывается в буквальном смысле лицом к лицу с миром природы: встречи повествователя с другими персонажами произведения происходят под открытым небом. Это обстоятельство, во-первых, усиливает мотив выброшенности из привычной сферы обитания – дома, во-вторых, подчеркивает неразрывность человека и природы.

Изумительную красоту сменяет мрак, хаос, ночь. Светило, посылающее людям жизнь, меркнет, превращается в «солнце мёртвых». Страх смерти пронизывает все живое и поселяется в душах людей, воцаряясь повсюду. И даже «дали плачут»: «Ползут и ползут тяжелые тучи с Бабугана. Четырдаг закрылся, опять задышит? Задует снегом. Смотрю на море. Свинцовое. Бакланы тянут свои цепочки, снуют над мутью… ходят и ходят шипучие валы гальки. И вот выглянет на миг солнце и выплеснет бледной жестью. Бежит полоса, бежит… и гаснет. Воистину – солнце мёртвых! Самые дали плачут» (1, 621).

Катарсическое начало несомненно присутствует в эпопее, его правомерно охарактеризовать как воплощение веры писателя в вечную сохранность и неистребимость ценностей, прежде всего христианских.

В «Солнце мёртвых» сливаются трагедии – людская и природная, а социальная осмысливается как космическая. И в этом наивысшее выражение её глобальности – Апокалипсис.

Первоисточником эпопеи И. Шмелёва стала реальная действительность. Он обобщил свой трагический жизненный опыт художественно в поступках и переживаниях своих героев, довёл их судьбы до катастрофического состояния при глубоком сочувствии, сострадании к ним, что вызывает соответствующую реакцию у читателя, испытывающего при соприкосновении с «Солнцем мёртвых» трагические чувства.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Письмо И.С. Шмелёва Ю.И. Айхенвальду от 13 июля 1923 г. Цит. по вступ. статье Е.А. Осьмининой «Художник обездоленных» (1, 11).

[2] *О тьме и просветлении*. С. 352–353.

[3] *Лукаш А.* Солнце мёртвых // Слово. 1926. № 343. С. 2.

[4] Об этом см.: *Солнцева Н.М.* И.С. Шмелёв: Аспекты творчества. М., 2006. С. 69–71.

Смирнова А.И.
(*Москва*)

«СОЛНЦЕ МЁРТВЫХ» И.С. ШМЕЛЁВА И «ОКАЯННЫЕ ДНИ» И.А. БУНИНА: ОПЫТ СРАВНЕНИЯ

На сегодняшний день существует обширный пласт литературы, посвящённой «окаянным дням» России, который как целостный феномен пока не осмыслен. Из написанного в эмиграции по эстетической силе воздействия на читателя, трагическому пафосу и апокалиптическому видению выделяются «Солнце мёртвых» И.С. Шмелёва и «Окаянные дни» И.А. Бунина. Критика русского зарубежья сразу же обратила на это внимание. Так, С.И. Кормилов в статье «И.С. Шмелёв в критике русского зарубежья 20–30-х гг.» цитирует высказывание о повести «Солнце мёртвых» А.В. Амфитеатрова: «Её общественное и обще-человеческое значение поглотило в ней «литературу». Ибо более *страшной* книги не написано на русском языке»[1].

Известный русский философ И.А. Ильин, характеризуя в изгнании творчество Шмелёва, безошибочно определил главное в нем: «…он

сам, страдая и терзаясь вместе с Россией и о России, созерцает её муку как явление мировой скорби»[2]. Наиболее ярко это свойство таланта писателя отразилось в «Солнце мёртвых».

При сравнении «Окаянных дней» Бунина и «Солнца мёртвых» Шмелёва[3] выявляется не только общее в мировосприятии авторов, но и индивидуальное в воплощении трагических событий, очевидцами которых им довелось стать. Несмотря на то, что в одном случае произведение написано в дневниковой форме, в другом, по словам литературного критика В.И. Зензинова, – в виде «дневника-мозаики»[4], у обоих писателей личное отступает на второй план, доминирует же почти болезненное «вглядывание» в происходящее, предчувствие грядущего.

Шмелёв сознательно отказывается от автобиографизма как структурообразующего принципа и документальной точности в хронологии событий. Ему важна позиция «созерцателя» (очевидца, свидетеля), позволяющая, с одной стороны, сохранить предельную достоверность повествования, с другой – создать эпически объёмную картину агонизирующей России. Достаточно сравнить содержание повести с фактами, изложенными Шмелёвым в письме, адресованном Оберу, защитнику русского офицера Конради, убившего в 1923 г. в Лозанне В.В. Воровского. Первым пунктом в нём сообщается об обстоятельствах убийства чекистами сына Шмелёва Сергея, который при отступлении Добровольческой армии остался в Крыму. «Был арестован большевиками и увезен в Феодосию <…> Там его держали в подвале на каменном полу, с массой таких же офицеров, священников, чиновников <…> Продержав с месяц, больного, погнали ночью за город и расстреляли»[5]. И.С. Шмелёв мучительно переживал эту трагедию, однако о гибели сына в «Солнце мёртвых» нет ни слова, лишь косвенно, отголоском, упоминается о трагической утрате в жизни писателя. «Грецкий орех, красавец… Он входит в силу. Впервые зачавший, он подарил нам в прошлом году три орешка – поровну всем… Спасибо за ласку, милый. Нас теперь только двое…» (1, 468).

В последующих десяти пунктах упомянутого письма речь идет о череде планомерно осуществляемых убийств в Крыму: «Во всех городах Крыма были расстреляны без суда все служившие в милиции Крыма и все бывшие полицейские чины прежних правительств, тысячи простых солдат…». Многих из прибывших в Крым после октября 1917 г. без разрешения властей большевики расстреляли («убили московского фабриканта Прохорова и его сына 17 лет», в декабре 1920 года расстреляли в Ялте престарелую княгиню Барятинскую;

расстреляли в Ялте без суда в ноябре 1921 года молодого писателя Бориса Шишкина и его брата Дмитрия; «в декабре 1920 года в Симферополе расстреляли семерых морских офицеров»; «двенадцать офицеров русской армии, вернувшихся на барках из Болгарии в январе-феврале 1922 года» от тоски по России, пожелавших остаться на родине, расстреляли). Шмелёв ссылается на свидетельства доктора, который вместе с сыном писателя был заключен в подвалы Чека: «...За время террора за два-три месяца – конец 1920 и начало 1921 года – в городах Крыма <...> было убито без суда и следствия до ста двадцати тысяч человек...»[6]. В «Солнце мёртвых» эти сведения отсутствуют, поскольку, по верному наблюдению Л.А. Спиридоновой, это «не летопись гражданской войны в Крыму, а откровение о жизни и смерти, в котором страдания отдельной личности рассматриваются на фоне всемирной трагедии истории»[7]. Именно поэтому, создавая эпопею, автор в выборе фактов столь избирателен.

В письме Шмелёв «свидетельствует», что «в редкой русской семье в Крыму не было одного или нескольких расстрелянных. Было много расстреляно татар»[8]. «Свидетельствую: я видел и испытал все ужасы, выжив в Крыму с ноября 1920 года по февраль 1922 года»[9]. Писатель подчеркивает, что при проведении следствия на местах можно собрать «такой материал, который с избытком поглотил бы все преступления и ужасы избиений, когда-либо бывших на земле»[10].

И.А. Бунин для «Окаянных дней» избирает форму дневника, однако, воспринимая гибель прежней России как личную трагедию, он поднимается над частным, мелким, бытовым. В книге почти нет деталей личной жизни писателя в этот период, отсутствуют упоминания о близких, о распорядке дня и т.п., – того, что традиционно составляет содержание дневника. Дневниковая форма дает возможность запечатлеть летопись событий, дать их хронику, которая складывается из самой разной информации, почерпнутой из многочисленных газет, из свежих новостей, устно передаваемых друг другу, из множества различных слухов, реплик, услышанных на улице. Содержанием дневника становятся последние новости: «В газетах – о начавшемся наступлении немцев. Все говорят: "Ах, если бы!"»[11]. Эти сведения подаются лаконично и четко: «Из Горьковской "Новой жизни..."», «Из "Власти народа"...», «Из "Русского слова"...»[12]. Материалом записей становятся «сведения из Ростова» о слабости корниловского движения, «вести из нашей деревни» о возвращении мужиками помещикам награбленного, услышанное на улицах, разного рода «слухи». «Слухи: через две недели будет монархия и

правительство из Адрианова, Сандецкого и Мищенко; все лучшие гостиницы готовятся для немцев. Эсеры будто бы готовят восстание. Солдаты будто бы на их стороне»[13].

Хронологический принцип изложения событий в некоторых случаях автором не выдерживается. В записях есть значительные перерывы (с 24 марта 1918 г. по апрель 1919 г.), каким-то из них присущи отрывочность, фрагментарность, другие, напротив, весьма пространны. Такова, например, запись от 9 июня 1919 г., состоящая из шести разных по объему частей, в которых даются сведения из газет, цитаты из Библии, исторические справки, сопровождаемые то едким, то горестно-беспомощным, то желчным комментарием. В третьей части приводится пространная цитата из Ленотра о Кутоне – сподвижнике Робеспьера, затем излагается факт, подтверждающий стихийный характер революции. Здесь же представлены воспоминания, направленные на то, чтобы раскрыть постепенное и неумолимое приближение «окаянных дней» (наигранное благородство – и в отношении народа, которое «даром <…> нам не пройдет»; пьяное гулянье в ресторане «Прага» весной семнадцатого года – полное непонимание того, что происходит в России).

Хроника «окаянных дней» московской жизни сменяется одесскими дневниковыми записями, в которых – размышления о случившемся, воспоминания о событиях 1917 г., выписки из «Российской истории» Татищева, из В. Соловьева, из Костомарова, из «Пира» Платона, из Достоевского. В книге много газетной хроники, а рядом с этим – библейские строки; много «голосов» из народа – это свидетельства очевидцев, во имя которых творится кровавое настоящее с погромами, разбоем, «днями мирного восстания».

В «Солнце мёртвых» автор не дает хронологии событий, движение времени определяется природным циклом: происходящее в повести длится с конца лета до начала весны. В первой главе «Утро» описывается начало нового дня: «Итак, новое утро…» (1, 455). Утро в ряду других таких же. В последней части «Конец концов» финальные слова – о наступлении ночи: «Солнце за Бабуган зашло. Синеют горы. Звёзды забелели. Дрозда уже не видно, но он поет. И там, где порубили миндали, другой… Встречают свою весну. Но отчего так грустно?.. Я слушаю до темной ночи» (1, 635). В другом издании повести «Солнце мёртвых» есть ещё один, заключительный, абзац: «Вот уже и ночь. Дрозд замолчал. Зарей опять начнет… Мы его будем слушать – *в последний раз*»[14] <выделено мной. – *А.С.*>.

Избранная повествователем позиция: «Я останусь свидетелем жизни Мёртвых» (1, 631), – объясняет, почему он нигде не называет год описываемых событий, что также служит целям создания эпически обобщающей картины. О времени говорится опосредованно в главе «Мементо мори»: «Это случилось лет пятьдесят тому... в тысяча восемьсот.., – вспоминает прошлое доктор. – Нет, конечно... ровно сорок лет тому, в восемьдесят первом году» (1, 495).

Это повесть о «жизни Мёртвых», поэтому календарь событий в ней отсутствует («Дни теперь ни к чему, и календаря не надо»), движение событий определяется приближением конца – жизни, истории, света («Последние годы жизни, последние дни...»), а начиная с 20-ой главы это слово появится и в названиях глав: «Конец павлина» (Бубика, доктора, Тамарки), «Три конца» и «Конец концов». Как и «Окаянные дни», вся повесть Шмелёва пронизана предсказанием надвигающегося Апокалипсиса. У Бунина о наступившем хаосе свидетельствуют не только «падение» человека («Быстро падает человек!»), одичание, зверства, убийства, но и нарушение природного цикла. Меняется календарь: «С первого февраля приказали быть новому стилю. Так что по-ихнему нынче уже восемнадцатое»[15]; меняется сам ход времени: «Часы переведены ещё на час вперед – сейчас по моим десять утра, а "по-советски" половина второго дня»[16]. У Шмелёва в повести говорится о ненужности календаря, а у Бунина об утрате чувства весны, которая уже не нужна: «И весна-то какая-то окаянная! Главное – совсем нет *чувства* весны. Да на что весна *теперь*?»[17]. В «Окаянных днях» автор запечатлел постигшую страну катастрофу и мучительное ожидание спасения, обострённое, прощальное в*и*дение природы, почти физически осязаемое восприятие её.

Эпический масштаб в «Солнце мертвых» выражен в том, что частное и общее взаимосвязаны и определяют друг друга. Так, переживаемый исторический момент сравнивается в повести с экспериментом, «опытом», в результате которого «полтораста миллиончиков прививают к социализму» (1, 506). «О миллиончике человечьих голов ещё когда Достоевский-то говорил, что в расход для опыта выпишут дерзатели из кладовой человечьей, а вот ошибся на бухгалтерии: за два миллиона перестегнули – и не из мировой кладовой отчислили, а из российского чуланишки отпустили. Вот это опыт!» (1, 507). «"Величайший из опытов" – мировая перекройка жизни» (1, 530).

«Окаянные дни» Бунина, как и повесть Шмелёва, об истерзанной, поруганной, залитой кровью России, о её конце, погибели: «День и

ночь живем в оргии смерти»[18]. В бунинском дневнике происходящее рисуется и оценивается автором как «помешательство», «повальное сумасшествие», «балаган». Если Шмелёв в «Солнце мёртвых» эпичен и трагичен, то Бунин публицистичен, демонстративно субъективен в своём резком неприятии происходящего. В записи от 17 февраля 1919 г. автор говорит о своей страстности, даже «пристрастности» в отношении к людям. О чем бы он ни писал, к каким бы сторонам современности ни обращался, во всем выражается его личностное восприятие, его субъективная оценка, подкреплённая и дополненная документами и фактами. Оценочность сочетается в дневнике Бунина с лирической исповедальностью: «Если бы я эту "икону", эту Русь не любил, не видал, из-за чего же бы я так сходил с ума все эти годы, из-за чего страдал так беспрерывно, так люто?»[19].

«Окаянные дни» – это не только документ, свидетельствующий о гибели России, но и прощание с прошлым. Автор пишет: «Да, я последний, чувствующий это прошлое и время наших отцов и дедов»[20]. Шмелёв в «Солнце мёртвых» также прощается с целым укладом прежней жизни. Именно поэтому всё субъективное, частное отходит на второй план, а факты повседневной, обыденной жизни с главной заботой – не умереть от голода и холода, не превратиться в животное – насыщаются глубоким обобщающим смыслом. Небольшая по объему, эта повесть по концентрации трагических событий, их масштабам и последствиям, по авторскому восприятию мира и тональности – подлинная эпопея. Она состоит из тридцати пяти небольших глав, сюжетно организованных историей выживания-умирания героя-повествователя и его соседей по дачному поселку в Крыму (включая не только людей, но и животных) в 1921–1922 гг. Природный фон описываемых событий (плодоносное время с жарким солнцем, осенняя непогода, зимние бури и ливни) усиливает сюжетную динамику с ее неумолимым движением к гибели всего живого.

Характеризуя многостильность и ритмическое разнообразие прозы Шмелёва, И.А. Ильин пишет о «фотографически-бытовом стиле и нарастающем рвано-бредовом ритме»[21] одного из рассказов. Тот же ритм организует повествование и в «Солнце мёртвых». Первые тринадцать глав посвящены описанию одного августовского дня, в полной мере раскрывающего утрату жизненного смысла (всё свелось к тому, чтобы убить время), физическое выживание среди хаоса и неумолимое приближение гибели всего живого. В последующих главах – по мере нарастания трагизма повествования, нагнетания антитез (сон и явь, «сказка» и «правда», «тогда» и «теперь», «здесь» и «там», «я» и

«они», «моё» и «не моё», прежняя религия и «новая религия «небытия помойного»») – этот рвано-бредовый ритм усиливается.

Фактографическая конкретность («явь») и ирреальность в изображении событий пронизывают друг друга. С одной стороны, это «новая философия реальной ирреальности» (1, 508), с другой – призрачность реальности, обманчивость действительности как продолжения существования в новых условиях. Так, в повести важное значение имеет сон повествователя, композиционно расположенный в самом начале произведения, через призму которого воспринимается всё последующее. Герою снится царство мёртвых, где всё «нездешнее». «Солнце как будто светит, но это не наше солнце... Странных людей я вижу. С лицами неживыми, ходят, ходят они по залам в одеждах бледных – с икон как будто – заглядывают со мною в окна. Что-то мне говорит – я чую это щемящей болью, – что они прошли через страшное, сделали с ними что-то, и они вне жизни. Уже – нездешние...» (1, 455-456). Этот «вещий» сон связан с заглавием произведения и проецируется на сюжет повести. В последней главе перед глазами повествователя возникает вид кладбища, и он всматривается в «жизнь Мёртвых», «когда солнце идет к закату, кладбищенская часовня пышно пылает золотом. Солнце смеётся Мёртвым» (1, 631).

В «Окаянных днях» также описываются странные тревожные сны («бледно-молочная, голубая ночь», «бледно-розовые огни», море). Автор замечает, как часто видит во сне смерть («Ах, эти сны про смерть»). И определение «мёртвый» рефреном проходит через всё повествование, как и в повести Шмелёва, становясь своего рода знаком времени. Оба произведения объединены мотивом «блаженны мёртвые» (Бунин). «И лучше, что померла. Лучше теперь в земле, чем на земле» (1, 492).

В названии повести Шмелёва закреплен её центральный образ – «жизнь Мёртвых». Символика заглавия[22] выражается в том, что оно строится на скрытом оксюмороне: жизнь (солнце как источник жизни)[23] и смерть (мёртвые). Солнце – сквозной образ произведения, оно свидетель и очевидец происходящего, немой укор хаосу, кровопролитию, одичанию. Солнце неподвластно той «слепой силе», что правит миром. Оно царит в своих небесных пределах, оно «смеётся», но надвигающийся «конец концов» – это «гибель цивилизации, умирание всего живого и даже смерть самого солнца»[24]. «И... солнце по кругу ходит. Вечно ли ходить будет... Придет и на него сила. И оно не будет ходить по кругу» (1, 519). Стихия смерти в

повести символизирует грядущий Апокалипсис, о чём свидетельствует и образ, вынесенный в заглавие: это солнце тех, кто хотя ещё и живы, но уже мертвы.

Избранная Шмелёвым и Буниным форма повествования от первого лица, продиктованная позицией повествователя – очевидца описываемых событий, определяет стилевое своеобразие произведений, синтез лирического и эпического, документального и философского начал. В то же время, если у Шмелёва исповедальное сочетается с «эпическим созерцанием» (И. Ильин), а философское с «трагическим порывом» (И. Ильин), то в дневнике Бунина переплетаются острая публицистичность, предельная искренность, аналитический подход в выявлении социально-исторических причин произошедшего и трагическое предвидение конца (жизни, истории, страны). «Солнце мёртвых» и «Окаянные дни» – при всей своей жанровой непохожести и стилевом своеобразии – стали неоспоримым документом эпохи, достоверно, страстно и масштабно запечатлевшим гибель прежней России[25].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Наследие Шмелёва.* С. 385.

[2] *Одинокий художник.* С. 105.

[3] Наиболее часто «Солнце мёртвых» сравнивается именно с «Окаянными днями». Так, С.И. Кормилов в указанной выше статье, обращаясь к высказываниям о повести А.В. Амфитеатрова 1929 г., замечает: «..."Солнце мертвых" без колебаний поставлено выше упомянутых тут же "Окаянных дней" Бунина, вещи чисто дневниковой» (*Наследие Шмелёва.* С. 387).

[4] «"Солнце мёртвых" И.С. Шмелёва – это дневник-мозаика жизни в Крыму, когда уже отвоевала в нём гроза гражданской войны, написанная рукой писателя-художника <...> Мозаика людей, встреч, разговоров, картинок, интимнейших деталей повседневной жизни, наблюдений» (*Зензинов В.И.* И.С. Шмелёв. Солнце мёртвых: [Рец.] // Современные записки. Париж, 1927. № 30. С. 552).

[5] *Шмелёв И.С.* Крестный подвиг: Очерки. Статьи. Автобиографические заметки 1922–1949. Воспоминания о И.С. Шмелёве. М.: Собрание, 2007. С. 37–38.

[6] Там же. С. 38-39.

[7] *Наследие Шмелёва.* С. 6.

[8] *Шмелёв И.С.* Крестный подвиг... С. 39.

[9] Там же. С. 40.

[10] Там же.

[11] *Бунин И.А.* Собрание сочинений: В 6 т. Т. 6. М., 1994. С. 302.

[12] Там же. С. 303-304.

[13] Там же. С. 314

[14] *Шмелёв И.* Солнце мёртвых. Эпопея // С того берега: Писатели русского зарубежья о России. Произведения 20–30-х гг.: В 2 кн. Кн. 1 / Сост., авт. вступ. статьи и примеч. И.А. Курамжина. М., 1992. С. 247.

[15] *Бунин И.А.* Указ. соч. С. 302.

[16] Там же. С. 385.

[17] Там же. С. 328.

[18] Там же. С. 327.

[19] Там же. С. 337.

[20] Там же. С. 379.

[21] *Одинокий художник.* С. 109.

[22] См. о заглавии повести: *Каманина Е.В.* О смысле заглавия и подзаголовка «эпопея» в «Солнце мёртвых» И.С. Шмелёва // *Наследие Шмелёва.* С. 135–142.

[23] См.: *Чижевский А.Л.* Земное эхо солнечных бурь. М., 1973.

[24] *Спиридонова Л.А.* К вопросу о творческом методе И.С. Шмелёва // *Наследие Шмелёва.* С. 6.

[25] Бунин пишет: «Наши дети, внуки не будут в состоянии даже представить себе ту Россию, в которой мы когда-то (то есть вчера) жили, которую не ценили, не понимали, – всю эту мощь, сложность, богатство, счастье…» (*Бунин И.А.* Указ. соч. С. 326).

Жаравина Л.В.
(*Волгоград*)

«СОЛНЦЕ МЁРТВЫХ» И. ШМЕЛЁВА КАК ПРЕДДВЕРИЕ «КОЛЫМСКИХ РАССКАЗОВ» В. ШАЛАМОВА

Изучение русской литературы XX столетия – уникального в своей целостности феномена – предполагает наличие художественного *метатекста*, в создании которого участвовали как писатели-эмигранты, так и литераторы советской России. В основе такой целостности лежали нравственные и эстетические постулаты, уходящие корнями в животворящую стихию родной речи, классическую традицию, «общие огненные места» (А. Блок)

отечественной истории. Практически над всеми тяготел дамоклов меч *запрета*, фантом *железного занавеса*, смертоносное *табу*.

Косвенный «диалог» метрополии и диаспоры, невольно вовлекший Ивана Шмелёва и Варлама Шаламова, позволяет утверждать, что крымская трагедия, о которой повествует «Солнце мёртвых» (1923), может быть осмыслена как преддверие шаламовских «Колымских рассказов» (1954–1973), это своего рода Колыма до Колымы.

«Тяжелая это для меня книга и жуткая <...> Это – раны рвать, умирать. Это – сон страшный», – писал Шмелёв И.А. Ильину[1]. Если Шаламов сравнивал себя с Плутоном, «поднявшимся из ада»[2], то Шмелёв – с «вновь, *нехотя* живущим, вызванным» Лазарем: «Гряди и – вой! Я – выл...»[3]. В ответ на подобные признания Ильин писал: у него нет ощущения, что «Солнце мёртвых» – произведение искусства, «сочинение», «а есть чувство, что это <...> сама бездна первозданная, сама *беда Божия*! <...> Это один из самых *страшных* документов человеческих»[4]. Точно так же «Колымские рассказы» выходят за пределы понятия *литература* в привычном значении слова: «Ни одной строки, ни одной фразы в "К<олымских> р<ассказах>", которая была бы "литературной" – не существует»[5], – подчеркивал автор.

И действительно, голодный кровавый год в Крыму и колымская каторга предстают как звенья единой событийной цепи российской жизни, погружённой во мрак небытия. Одна из глав «Солнца мёртвых» называется «Круг адский», а Шаламов «со дна библейского колодца» писал о воронке ада, упирающейся в лед. Общее ощущение инфернальности происходящего породило однотипные семантические конструкции апокалиптического накала. Коэффициент совпадения при этом не поддается элементарному рациональному объяснению.

Так, названия глав эпопеи Шмелёва: «Конец Павлина», «Конец Бубика», «Конец доктора», «Конец Тамарки», «Три конца», «Конец концов» – соответствуют жесткой констатации шаламовского «Надгробного слова»: «Умер Иоська Рютин <...> Умер Дмитрий Николаевич Орлов <...> Умер Иван Яковлевич Федяхин...»[6]. Глава «Чудесное ожерелье» у Шмелёва – параллель «Ожерелью княгини Гагариной» из «Колымских рассказов». Как в крымском, так и в колымском повествовании большое внимание уделяется животным, и любопытно, что кличка коровы Тамарка, участи которой Шмелёв посвятил несколько страниц, почти автоматически отсылает к рассказу «Сука Тамара».

Сходство касается не только номинации, но и некоторых типажей. В «Солнце мёртвых» очерчена судьба некоего «старика-чудака»,

отставного исправника, любителя роз, который создал на пустыре из камня и колючек настоящее «розовое царство» (1, 566). У Шаламова олицетворением той же невероятной страсти выступает бывший царский генерал Тамарин-Мерецкий, реализовавший свою мечту в условиях крайнего Севера. Розы, выращенные им в концлагере, пользовались на выставках большим успехом (рассказ «Хан-Гирей»).

Называя себя «рыцарем трех "Д" – деменции, дизентерии и дистрофии»[7], Шаламов на первое место ставил приобретенное слабоумие. Видимо, этот диагноз был наиболее разрушительным. И действительно, как явствует из рассказа «Надгробное слово», бывший профессор философии Глебов получил известность тем, что месяц назад забыл имя жены. А у Шмелёва в качестве alter ego автора выступает доктор, который однажды поймал себя на том, что запамятовал «Отче наш»: «Три часа вспоминал – не мог. Пришлось открывать молитвенник» (1, 497).

Жизнь для большинства героев Шмелёва «плывёт, как снег на солнце» (1, 583). В колымской же прозе заявлен «приоритет» в открытии неологизма «доплывание». «Доплыть» на лагерном языке означало превратиться в «доходягу», дойти до крайней степени истощения, физического и душевного. Отсюда – «точная, исторически добытая формула: "Человек может доплыть в две недели"»[8]. И точно так же, предваряя Шаламова, Шмелёв писал о лицемерии слова «амнистия», превратившегося в смертельную ловушку для непокорных, поверивших в милосердие властей (ср.: 1, 499 и рассказ Шаламова «Рива-Роччи»).

Оба писателя формируют особый хронотоп, для которого характерно ощущение безвременья как антипода «полноты времен», о чём говорит Новый Завет. «Да какой же месяц теперь – декабрь? Начало или конец? Спутались все концы, все начала» (1, 630). Повествователь сопоставляет себя с «каторжанином-бессрочником», которому не надо календаря: «Бессрочнику все едино!» (1, 456). У Шаламова пространственная статика сопряжена с темпоральной: сколько лет пребывания в колымском склепе отмерено человеку, никто не знал и не хотел знать: «Рассчитывать жизнь дальше чем на один день не было никакого смысла»[9]. Как в том, так и в другом случае речь идёт о заключении человека в замкнутую зону, отделённую от Большой земли водой, лесами, горами.

В «Колымских рассказах» и в «Солнце мёртвых» совпадают и представления о роковой роли некоторых буквенных обозначений. Так, «смертная», «тайная тёмная» литера «Т», обозначая принадлежность к

троцкизму, была для Шаламова «меткой, тавром, клеймом, приметой», по которой «травили», убивали тяжелой работой, побоями, голодом, шестидесятиградусными колымскими морозами[10]. Аналогичным образом Шмелёв выделял «красную», «роковую» букву «Р», с которой пишутся не только «два дорогих слова: Родина и Россия», но и «Расход», «Расстрел» (1, 479). Можно продолжить: совпадение начальных согласных в фамилиях писателей (Шмелёв–Шаламов), как и в географических реалиях (Крым–Колыма) непосредственно иллюстрируют тезис о том, что «часто сходство букв было сходством и судеб» (Шаламов)[11].

Более того, с буквы «р» начинается слово «рука», символика которой весьма значима в сопоставляемых текстах. Отрубленных рук, привезенных в портфеле, было достаточно для опознания мертвеца по дактилическому узору пальцев. Нелишне напомнить, что десница с державой изображена на гербе Вологды. Однако более существенен тот факт, что моторика руки у Шаламова имеет религиозно-философскую проекцию: «Я, человек, "дерзкий на руку" <...> предпочитаю рассчитаться с моими врагами раньше, чем отдать долг друзьям»[12]. Безапелляционность подобных заявлений заставляет вспомнить наиболее грозную книгу Ветхого Завета – Книгу пророка Даниила. «И вдруг появилась кисть человеческой руки и стала писать на выбеленной стене царского дворца, напротив светильника. Увидел царь пишущую руку – и изменился в лице, ужас охватил его, поджилки у него затряслись и колени застучали одно о другое» (Дан. 5: 5–6). Колымская проза Шаламова – документальное свидетельство слабости человеческой природы, её подверженности духовному растлению, того, с какой лёгкостью и быстротой «гордый и чванливый» человек, лишившись «всей своей славы», «стал разумом как зверь» (Дан. 5: 20–21). И наведшая ужас длань выступает как знак грядущего возмездия. Этот же образ обыгрывается в книге Шмелёва. Дважды в тексте возникает видение «неведомой» руки, которая пишет на «голой» «вечной» стене Куш-Каи бесстрастную летопись вакханалии зла (1, 548, 625), что также однозначно отсылает к Книге пророка Даниила.

Непроходящий страх и чувство обречённости, эсхатологическая напряженность, ежеминутная готовность к смерти формируют особый эмоционально-поведенческий комплекс *пребывания (ожидания) на пороге.* Шмелёвские персонажи часто говорят о себе как о «бывших» (1, 502), доктор смотрит, «как уже не сущий» (1, 508). «У всех лица – мертвецов ходячих» (1, 617). Вопрос о разграничении *живое / мёртвое* – один из ключевых в раскрытии духовно-нравственного смысла

шаламовской прозы. Автор называет своих персонажей «представителями мертвецов», «будущими мертвецами», «живыми скелетами» и т.п. «Мы понимали, что смерть нисколько не хуже, чем жизнь, и не боялись ни той, ни другой»[13] – поколебать такое «великое равнодушие» колымчан было практически невозможно. Однако сопоставляемые тексты дают основание говорить о пребывании не только *на* пороге, но и *за* порогом бытия. «Жизнь уже за порогом»,– сказано Шмелёвым о докторе, похоронившем старуху-няньку, сумасшедшего сына и жену (1, 492).

Иронически оценивал автор «Колымских рассказов» потуги медицинских светил рационально обосновать лагерные «нормы питания», доказав целесообразность замены мяса, рыбы, масла, круп их «сбалансированными» суррогатами. Но еще раньше шмелёвский доктор сделал «открытие»: «голодом можно весь свет покорить, если ввести в систему»; а лекции своего коллеги, «талантливого профессора», о позитивных последствиях голодания он назвал «садизмом научным» (1, 504).

Шмелёв открыл и другой, парадоксальный, закон жизни *за порогом*: защитную тягу сознания к экзотике, возвышающему обману. «Все эти месяцы снятся мне пышные сны. С чего? Явь моя так убога… Дворцы, сады… Тысячи комнат – не комнат, а зал роскошных. Из сказок Шехерезады» (1, 455). «Мы теперь можем создать новую философию реальной ирреальности!» (1, 508) – говорит персонаж. Аналогичный феномен ухода в инобытие, сопряжённый с активизацией «пси-фактора» как «второго» плана поведения, характерен и для «фантастического мира» Колымы. Отсюда возникала возможность психологической трансгрессии. Заключённый, не видевший за всё время лагерного заточения ни единой книги, ни единой газеты, хочет во чтобы то ни стало переименовать речку с «фокстротным» названием *Рио-Рита* на *Сентенцию* – слово не менее экзотичное. Многие колымчане жили по принципу: «Не веришь – прими за сказку». В сказочном ключе нередко осмыслялись «благополучные» повороты арестантской судьбы – например, актировка, когда выпускали на волю людей, уцелевших «в колымских сражениях, морозах»[14]. Однако в большинстве случаев действовал закон, сформулированный персонажем Шмелёва: «А раз уже наступила сказка – жизнь уже кончилась» (1, 509).

Шмелёв, как это сделает потом Шаламов, рассматривает негативные изменения в природном мире как следствие общей деградации человека: «Вот оно, Великое Воскресение… вши!» (1, 506).

Поэтому не удивительно, что скалы перестали давать тень, подобно тому, как на Колыме в бледно-сиреневую полярную ночь у деревьев нет тени. В итоге воскресают представления об инфернальном «нижнем свете», и формируется образ *постбытия*, т.е. выхода за пределы природного существования.

Конечно, требует истолкования название крымской эпопеи, открывающейся описанием прекрасного летнего утра: «Да какое же может быть утро в Крыму, у моря, в начале августа?!.. Солнечное, конечно» (1, 457). Но вся эта летняя прелесть обманчива: как бы вступая в сговор с властью, «солнышко» играет не только на небе, но и на штыке «тупорылого парня с красной звездой на шапке», который сторожит приговоренных к расстрелу арестантов (1, 464). «Самое *ужасное* здесь не то, что "мёртвых", а то, что "солнце"!!» – восклицал И.А. Ильин[15].

Колористика «Колымских рассказов» менее всего предполагает естественный солнечный свет. Большей частью герои видят прикреплённое к потолку «тусклое электрическое солнце, загаженное мухами и закованное круглой решёткой»[16]. Так «достославный брат наш Солнце», восторженно воспетый св. Франциском Ассизским, попав на Колыму, становился товарищем арестантов, разделял их трагическую участь.

Помимо природных явлений (камни, горы, море, «ненавидящая северная природа»), у Шаламова и Шмелёва в кровавый круговорот мировой истории попадают *вещи*. Обращу внимание на символический смысл *ящика*. Фанерная посылка с воли оживляет существование колымского заключённого, овеществляет его самые интимные и счастливые грёзы; она даже кричит особенным, не таким, как «здешние деревья», голосом. Не меньшее «счастье» выпадает и на долю доктора в эпопее Шмелёва: он бесконечно гордится тем, что удалось похоронить жену в ящике от комода: «Помните, в столовой у нас был такой... угольник? Ореховый, массивный? Абрикосовое еще варенье стояло» (1, 492–493).

Тем не менее, отмеченная общность не исключает принципиальных различий. Крым Шмелёва – это все-таки часть России. Пусть проклятая, ставшая ареной разгула варварской стихии, но часть великой страны. «Куда уйдешь?.. Везде всё то же!.. Напрягаю воображение, окидываю всю Россию... О, какая, бескрайная! С морей до морей... все та же!» (1, 579). Колыма Шаламова – одновременно Россия и не Россия (только в единичных случаях автор отождествлял понятия «колымская земля – русская земля»), а скорее – «карцер

России»[17]. И в этом утверждении писатель перекликается не столько со И. Шмелёвым, сколько с Б. Зайцевым, В. Набоковым, другими эмигрантами, уже обжившими чужие страны. В самом деле, русские Берлин, Париж или Харбин не были Берлином, Парижем или Харбином в точном смысле слова и тем более не были русской землей. Это искусственный пространственно-временной континуум, некая mixt-действительность, осложненная инородными значениями. В такой контекст органично вписываются строки из шаламовского стихотворения с вполне «эмигрантским» названием «Воспоминание»: «Я с тобой, Россия, рядом / Собирать пойду цветы...»[18]. Знаменательно: *рядом* с Россией, но живя *в* России.

Более того, лагерник хорошо усвоил урок: когда бьют, «надо скорчиться, лечь, прижаться к земле, к матери сырой земле. Но земля была снегом, льдом, а в летнее время камнем, а не сырой землей»[19]. Разрушение архетипа взаимной любви *матери и детей* – одно из самых страшных следствий Колымы. У Шмелёва же описываются участившиеся случаи отказа умершему в последней милости – погребении: «Теперь человек и могилы не находит» (1, 602). Однако крымская земля, в отличие от колымской, ещё остается «доброй»; *в* ней все же «спокойней», чем *на* ней: она «всех принимает щедро» (1, 586).

Цементирующим началом у двух авторов является образ повествователя, выступающий в нескольких ипостасях: во-первых, как жертва дьявольского эксперимента; во-вторых, как хроникер, летописец; в-третьих, как художник-мыслитель, пропустивший трагедию народа через ум, сердце, душу. «Я останусь свидетелем жизни Мёртвых. Полную чашу выпью» (1, 631), – эти слова Шмелёва вполне мог бы отнести к себе и Шаламов.

Вот только отношение к Воскресению не всегда совпадало. «Чаю Воскресения Мёртвых! Я верю в чудо! Великое Воскресение – да будет!» (1, 631) – восклицал Шмелёв. Варламу Шаламову в основном был чужд оптимизм религиозной катафатики. Может быть, ему, подобно апостолу Фоме, хотелось вложить персты в раны Спасителя, чтобы убедиться в жизнеспособности христианства в век Освенцима и Колымы.

И всё же основа катафатики Шмелёва и апофатики Шаламова имеют один исток. «Все позиции сдали – и культуры, и морали», – декларируется в «Солнце мёртвых» (1, 546). «Растление ума и сердца» на Колыме состояло в том, каждый день лагерной жизни доказывал: можно жить не только без хлеба, мяса, одежды и обуви, но и «без чести, без совести, без любви, без долга. Всё обнажается, и это

последнее обнажение страшно»[20]. Колымский, как и крымский, материал доказал, что за гордым своеволием Homo sapiens'a, вообразившего себя мерой всех вещей, стоит сам дьявол, превративший иллюзию «духа победившего» в реальность «духа растоптанного»[21]. В основу анализируемых текстов положена человеческая мука, возведённая в «перл создания» (Гоголь), и слёзы мучеников, подобно жемчужинам, переливаются и отблескивают друг в друге.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Переписка двух Иванов: (1927–1934)*. С. 23.
[2] *Шаламов В.Т.* Собрание сочинений: В 6 т. М., 2004. Т. 5. С. 151.
[3] *Переписка двух Иванов: (1927–1934)*. С. 195.
[4] Там же. С. 21.
[5] *Шаламов В.Т.* Указ. соч. Т. 5. С.154.
[6] Там же. Т. 1. С. 411–413.
[7] Там же. Т. 2. С. 309.
[8] Там же. С. 329.
[9] Там же. С. 286.
[10] Там же. Т. 1. С. 323.
[11] Там же. Т. 2. С. 448.
[12] Там же. С. 362.
[13] Там же. Т. 1. С. 76.
[14] Там же. Т. 2. С. 292.
[15] *Переписка двух Иванов: (1927–1934)*. С. 21.
[16] *Шаламов В.Т.* Указ. соч. Т. 1. С. 101.
[17] Там же. Т. 4. С. 498.
[18] Там же. Т. 3. С. 157.
[19] Там же. Т. 2. С. 287.
[20] Там же. Т. 6. С. 68.
[21] Там же. Т. 4. С. 439.

Новиков А.Е.
(*Череповец*)

ВРЕМЕННОЕ И ВЕЧНОЕ В «ЛЕТЕ ГОСПОДНЕМ» И.С. ШМЕЛЁВА

И.С. Шмелёв по праву считается «бытописателем русского благочестия»[1], писателем, создавшим в своих произведениях эмигрантского периода (прежде всего, в «Лете Господнем») яркие картины православного народного быта Замоскворечья конца XIX в. Но этим содержание позднего творчества Шмелёва (в первую очередь, того же «Лета Господня»), конечно, не исчерпывается. Повествование в рассказах «Лето Господне» – это не этнографические очерки, а сложное, многоплановое произведение о смысле бытия человеческого в православном понимании.

В художественной системе «Лета Господня», без сомнения, важное значение имеет взаимодействие различных временных планов (прошлого, настоящего, будущего) и их соотношение с вневременным, вечным. Формально повествование основывается на линейном принципе, согласно которому цепочка описываемых событий выстраивается в строго хронологическом порядке и даже имеет точные календарные соответствия[2]. Но в действительности мы видим постоянное взаимопроникновение, пересечение различных временных планов. Например, прошлое постоянно соседствует с настоящим, а настоящее тесно переплетается с прошлым, ожидая будущего. Причем происходит это по-разному. Ведь прошлое – это и то, что было вчера, и то, что было при прабабушке Устинье и давным-давно.

Так, например, в самом начале повествования, в чистый понедельник (глава «Великий пост»), Ваня, слушая капель, вспоминает, что «старый наш плотник – филёнщик Горкин сказал вчера, что масленица уйдет – заплачет», «Вот и заплакала» (4, 15). А ещё Ваня не понимает, почему отец кричит на приказчика Василь Василича: «Ведь он же его простил за пьянство, отпустил ему все грехи: вчера был Прощёный день» (4, 15). Потом постепенно узнаётся, что было вчера: «Публику чуть не убили на катаньи?» (4, 19), а Василь Василич «для хозяйского антиресу-с», чтобы избежать неприятностей, «писаря квартального» и газетчика угощал «в листоране», где и «выпили-с!» (4, 19–20). Затем оказалось, что выручки на триста рублей больше, чем по билетным книжкам и что, действительно, у Василь Василича «хозяйское добро <…> в огне не тонет, в воде не горит-с»

(4, 19). И происходит примирение: отец «быстро идет к Василь Василичу, берет его за плечи и трясет сильно, очень сильно. А Василь Василич, выпустив лопату, стоит спиной и молчит» (4, 22). Так недавнее прошлое (вчерашнее) соединяется с настоящим (сегодняшним) и разрешается в нем…

Но и это ещё не всё. То, о чём рассказывает юный герой повествования, для взрослого автора является давно прошедшим, лежит за «далью лет». И он ненавязчиво обозначает свое присутствие в тексте, словно возвращаясь из своего настоящего в далекое прошлое, в свой родной двор, уже не существующий и отделённый от него не только временем, но и пространством. «Сумеречное небо, тающий липкий снег, призывающий благовест… Как это давно было!» – восклицает Шмелёв. И далее: «Тёплый, словно весенний, ветерок… – *я и теперь его слышу в сердце*» (4, 23) <Здесь и далее курсив мой. – *А.Н.*>. Прошлое словно оживает в настоящем, сливается с ним и рождает пронзительную по своему звучанию, неповторимую лирическую авторскую интонацию.

Прошлое для Вани Шмелёва в «Лете Господнем» связано и с дедушкой Иваном Иванычем, и с прабабушкой Устиньей, которая «ходила по старой вере», и с Мартыном – плотником, который «себя государю доказал» (4, 37). Это и времена исторические, когда Москву «и татары жгли, и поляки жгли, и француз жёг» (4, 37). Ваня осознает это далёкое, «историческое», как близкое, родное, своё. «Это – моё, я знаю, – признается он. – И стены, и башни, и соборы… и дымные облачка за ними, и эта моя река, и чёрные полыньи, в воронах, и лошадки, и заречная даль посадов… – *были во мне всегда.* И все я знаю. И щели в стенах – знаю. *Я глядел из-за стен… когда?…* И дым пожаров, и крики, и набат… – *всё помню!* Бунты, и топоры, и плахи, и молебны… – *всё мнится былью, моею былью…* – будто во сне забытом» (4, 37).

Здесь не просто прошлое сливается с настоящим, не просто происходит соединение двух авторских позиций: юного Вани Шмелёва и умудрённого немалым жизненным опытом писателя, – а судьба самого Шмелёва, его семьи, рода сливается с судьбой родного города, с историей родной страны.

Таким образом, повествование в «Лете Господнем» строится на взаимодействии и взаимопроникновении различных временных пластов (прежде всего, прошлого и настоящего), что помогает выявить важную смысловую доминанту, связанную с уважением к своему

Отечеству, его прошлому и настоящему, с любовью «к родному пепелищу», «к отеческим гробам».

Не только с обращением к прошлому и с погружением в настоящее связано повествование И.С. Шмелёва, но и с ожиданием будущего – новых переживаний, светлых, радостных минут, которые несут в себе и Великий пост, и Пасха красная, и поездка на постный рынок или в древний Кремль; и с предчувствием печальных, трагических перемен, связанных, например, с ожиданием кончины «папашеньки».

Временное, преходящее в «Лете Господнем» постоянно соотносится с вечным, непреходящим. Там, в вечности, в «жизни будущего века» уже пребывают те, с кем связывается прошлое в шмелёвском повествовании. «*Там* – прабабушка Устинья, которая сорок лет не вкушала мяса и день и ночь молилась с кожаным ремешком по священной книге. Там и удивительный Мартын-плотник и маляр Прокофий, которого хоронили на Крещенье в такой мороз, что он не оттает до самого Страшного Суда…» (4, 23-24).

В целом земная жизнь человека рассматривается Шмелёвым как приуготовление к жизни вечной, а смерть – как переход в мир иной, в вечность, в «селения праведных», если «Господь сподобит». В этом контексте должен осмысливаться и рассказ о болезни и кончине отца Вани, описанию которых посвящена заключительная часть «Лета Господня» («Скорби»). Но в повседневной, обыденной жизни осознание высшего смысла происходящего приходит с большим трудом. Через боль и горечь утраты идут к нему и юный герой «Лета Господня», и старичок Горкин, и сам писатель И.С. Шмелёв.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 *Серафим (Иванов), архиепископ Чикагский и Детройтский.* Бытописатель русского благочестия // Духовный путь Ивана Шмелёва: Статьи. Очерки. Воспоминания / Сост., предисл. А.М. Любомудрова. М., 2009. С. 405.

2 *И.С. Шмелёв и литературный процесс.* С. 123–126.

Сёмина С.И.
(Таганрог)

ЯЗЫКОВОЙ АСПЕКТ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТИ В РОМАНЕ И.С. ШМЕЛЁВА «ЛЕТО ГОСПОДНЕ»

«...Иконопись *есть* метафизика, как и метафизика – своего рода иконопись слова».

О. Павел Флоренский

«Шмелёв показывает нам Православную Русь – сквозь *искренность, чистоту и нежность младенчества*».

И.А. Ильин

Обнаружение точек соприкосновения в пластическом искусстве и искусстве слова, при всей их «неродственности», возможно, поскольку и то, и другое может быть рассмотрено как реализация свойственного русской культуре принципа «иконологического мышления» (Г.С. Померанц), этого «умозрения в красках» (Е.Н. Трубецкой). Гносеологически его исходный пункт – зрительный образ, насыщенный личностными смыслами, интегральное единство понятийного и образного; образ, возвышенный до символа. Иконологическое мышление «ипостасно», это своеобразно организованный диалог двух семиотических систем – понятийной и мифопоэтической[1].

Целью настоящей статьи является установление некоторых особенностей творческой манеры И.С. Шмелёва в романе «Лето Господне», основой которой полагаем преломление и воплощение в слове канонов русской иконописи, символичной изначально, по определению[2].

Символизм мышления порождает и символизм изобразительного языка[3]. В семантической структуре «Лета Господня» этот принцип реализуется на нескольких содержательных уровнях: во-первых, на уровне сюжетно-композиционном, во-вторых, на уровне «содержательной формы формы», то есть собственно языкового воплощения.

Содержательно-композиционно роман «Лето Господне» построен по аналогии с иконостасом, зримо, в фигурах и красках, представляющим в последовательности рядов («чина») икон Священную Историю и основные догмы Православия, «иконостас –

символическое выражение мысли об искуплении грехов человеческих крестной жертвой Христа»[4]. Идея целого раскрывается в иконостасе последовательно, при рассмотрении его рядов, а в каждом ряду (чине) – при постижении мысли, выраженной в каждой иконе «чина»; в их соотношениях[5]. В композиции «Лета Господня» циклы «Праздники», «Радости», например, соответствует «праздничному чину» иконостаса, его третьему ряду, «Скорби» могут быть соотнесены с «местным» рядом.

Многослойность, «ипостасность» отражаемой сознанием писателя и выражаемой в слове реальности, наличие в романе, как и в иконе, символической «вертикали» *земного / Небесного*, связи (religio) человека с Богом и человека с другими людьми в Церкви часто прямо утверждается в речи персонажа-повествователя, например:

«Или с детства осталось во мне чудесное, непохожее ни на что другое, в ярких цветах и позолоте, что весело называлось – "масленица"? <…> Умер неведомый Егорыч – и "масленицы" исчезли. Но живы они во мне. Теперь потускнели праздники, и люди, как будто, охладели. А тогда… все и все были со мною связаны, и я был со всеми связан, от нищего старичка на кухне, зашедшего на "убогий блин", до незнакомой тройки, умчавшейся в темноту со звоном. И Бог на небе, за звездами, с лаской глядел на всех: масленица, гуляйте!» (4, 134-135).

«Не помню, снились ли ангелы. Но до сего дня живо во мне нетленное: и колыханье, и блеск, и звон, – Праздники и Святые, в воздухе надо мной, н е б о , коснувшееся меня. И по сей день, когда слышу светлую песнь – "…иже везде сый и вся исполняяй…" – слышу в ней тонкий звон столкнувшихся хоругвей, вижу священный блеск» (4, 177).

«Это не наша церковь: это совсем другое, какой-то священный сад. И пришли не молиться, а на праздник, несём цветы, и будет теперь другое, совсем другое, и навсегда. И там, в алтаре, тоже – совсем другое. Там, в берёзках, невидимо, смотрит на нас Господь, во Святой Троице, таинственные Три Лика, с посошками. И ничего не страшно» (4, 86).

При всей важности исследования концептуального слоя романа особенно интересным является исследование языка произведения, воплощения замысла писателя, его иконологического мышления в первоэлементе литературы – слове.

Одной из наиболее очевидных линий связи языковой формы романа с русским иконописным каноном является специфичность речевой репрезентации в тексте концепта «цвет». Соответствия

колористического пласта лексики романа И.С. Шмелёва колористической традиции русской иконописи несомненны.

Прежде всего, колоризмы в тексте романа играют первичную – изобразительную роль. Кроме того, им отводится важнейшая функция формирования общего модально-эмоционального плана повествования. Сравним: «В старинных текстах перечисляются излюбленные краски наших иконописцев: охра, киноварь, бакан, багор, голубец, изумруд… Они различны по цветосиле и насыщенности; среди них есть порой безымянные оттенки, которые невозможно обозначить словом, их может уловить только глаз человека. Краски светятся, сияют, звенят, поют и всем этим доставляют огромную радость»[6]. У И.С. Шмелёва часто встречаем такое ликование изобразительных цветовых рядов:

«О, чудесный, далекий день! Я снова его вижу, и голубую лужу, и новые доски мостика, и солнце, разлившееся в воде, и красную скорлупку, и жёлтый, шершавый палец, ласково вытирающий мне глаза» (4, 67);

«Розовые, красные, синие, жёлтые, зелёные скорлупки – всюду, и в луже светятся. Пасха красная! Красен и день, и звон» (4, 62).

«А какие звёзды!.. Усатые, живые, бьются, колют глаз. В воздухе-то мёрзлость, через неё-то звёзды больше, разными огнями блещут, – голубой хрусталь, и синий, и зелёный, – в стрелках» (4, 99);

«Весь двор наш – Праздник. На розовых и золотисто-белых досках, на брёвнах, на лесенках амбаров, на колодце, куда ни глянешь, – всюду пестрят рубахи, самые яркие, новые, пасхальные: красные, розовые, жёлтые, кубовые, в горошек, малиновые, голубые, белые, в поясках» (4, 68).

Глубокая символичность пронизывает колористические решения шмелёвских текстов, как и краски русской иконописи, где «иногда одним цветом, к примеру красным плащом, развевающимся по ветру в иконе "Чудо Георгия о змие", воину дается глубокая характеристика»[7]. Так, не столько изобразительная, сколько символически-знаковая функции характеризации лежит на колоризмах – наименованиях *красного* цвета в следующих фрагментах романа, посвященных Пасхе:

«Трезвоны, перезвоны, красный – согласный звон. Пасха красная. Обедают на воле, под штабелями леса. На свежих досках обедают, под трезвон <…> Пасха красная! Красен и день, и звон» (4, 62);

«…В гостиной стелют "рождественский" ковер, – пышные голубые розы на белом поле, – морозное будто, снежное. А на Пасху – пунсовые розы полагаются, на алом» (4, 233).

Праздник Троицы наполнен цветами и окрашен в цвет вечной жизни – зелёный: «Я сижу на досках у сада. День настояще летний. Я сижу высоко, ветки берёз вьются у моего лица. Листочки до того сочные, что белая моя курточка обзеленилась, а на руках – как краска. Пахнет зелёной рощей. Я умываюсь листочками, тру лицо, и через свежую зелень их вижу я новый двор, новое лето вижу» (4, 79). Лексическая парадигма зеленого цвета представлена в данном фрагменте динамически, различными частями речи. Порядок появления лексем в речевой синтагматической цепи не случаен: глагол – имя прилагательное – имя существительное абстрактное. Такой порядок следования лексем передает движение-восхождение от временного, преходящего (становление признака) через стадию отделения признака от предмета – к его полной осуществленности, субстанциональной закреплённости – в имени существительном, но (и это тоже знак!) отвлечённом, в имени *понятия*, духовной сущности из мира идей.

Розовый цвет у И.С. Шмелёва связан с изначальным: рождением жизни, детством, наивным народным началом:

«– Вот тебе от Катюши нашей… розовая обновочка!..

И только теперь я вижу – новые розовые чашки, розовый чайник с золотым носиком, розовую полоскательную чашку, розовую, в цветочках, сахарницу… – и всё в цветочках, в бело-зелёных флердоранжах! Всё такое чудесно-розовое, "катюшино"… совсем другое, что было раньше» (4, 185).

«Я засыпаю в натопленной жарко детской. Приходят сны, легкие, розовые сны. Розовые, как верно. Обрывки их еще витают в моей душе. И милый Горкин, и царь Соломон – сливаются. Золотая корона, в блеске, и розовая рубаха Горкина, и старческие розовые щеки, и розовенький платок на шее. Вместе они идут куда-то, словно летят по воздуху. Лёгкие сны, из розового детства…» (4, 124).

Синтагматический анализ показывает, что в текстовых колористических кластерах И.С. Шмелёвым используются два способа актуализации концептуально важных смыслов. Во-первых, это использование индуктивной стратегии – от конкретно-чувственного, вещно-предметного – к абстрактному, горнему, как в первом примере: сначала – розовые чашки, чайник, полоскательная чашка, сахарница, затем, в коммуникативно сильной позиции конца речевого отрезка, обобщение: всё чудесно-розовое, совсем другое. Аналогично, хотя и сложнее, многослойнее, во втором отрывке: розовые (-ое) {сны (= розовые ~ рубаха, щёки, платок)} детство.

Вторая, дедуктивная, модель представлена в следующем отрывке из «Вербного Воскресенья»: «Солнце играет на сараях ранним, румяным светом, – пасхальное что-то в нем, напоминает яички красные <…> И в луже розовый свет-румянчик. Верба в санях проснулась, румяная, живая, и вся сияет. Розовые вербешки стали! <…> И в луже верба, и я, и куры, и старенькие сани, и розовое солнце, и гребешок сарая, и светло-голубое небо, и все мы в нём!.. – и всё другое, чем на земле… какое-то новое-другое. Ночью был дождь, пожалуй, – на вербе сверкают капельки <…> И сама верба радуется, весёленькая такая, в румяном солнце. Росла по Сетуньке, попала на нашу лужу, и вот – попадет к Казанской, будут её кропить, будет светиться в свечках, и разберут её, и разнесут её по домам, по всей нашей Калужской улице, по Якиманке, по Житной, по переулочкам… – поставят за образа и будут помнить» (4, 272). Всё здесь полнится радостным розовым цветом, небеса – голубые, и всё пронизывает свет – свидетельство об иномирном.

Свет как творческая интенция Творца, т.е. высокое, абсолютное, Божественное начало, освещает, обрамляет и освящает картину видимого мира. А в языке фрагмента – лексемы с семой «свет» образуют кольцевой повтор, в сознании читателя «поглощающий» все «увиденные» частности. Завершают конструкцию два слова высочайшей степени обобщенности: «образа» и «помнить» – символы того, что роднит человека с Вечным.

Использование цвета как световой волны определённой частоты имеет в иконописи философское обоснование. Отец Павел Флоренский в работе «Иконостас» пишет: «Конкретность свою она <т.е. вещь> получает не путем отрицания, а положительно, творческим актом, взыгранием света <…> А точнее, на чём почил свет, то и выступило в бытие в меру просвещенности. Бытие, конкретность, индивидуальность – положительны. Божественное "да" миру, осуществленный творческий Глагол, потому что глас Божий воспринимается нами как свет, а божественная гармония – как движение светил»[8].

Благодаря такому же пониманию онтологии света и цвета описания церковных праздников в «Лете Господнем» наполняются сакральным смыслом. Прав был Ильин, говоря, что у Шмелёва «младенческое сердце, не постигающее *учения*, не разумеющее церковного *ритуала, пропитывается излучениями православной веры*, наслаждается восприятием священного в жизни; и потом, повернувшись к людям и природе, радостно видит, как навстречу ему всё радостно лучится лучами скрытой божественности»[9]. В языковой ткани произведения

эти созерцания-откровения имеют ряд словесных опор. Так, например, лексические повторы формируют цветовую (и, естественно, световую) доминанту текста. С помощью лексем цвета и словообразов, имеющих символические значения, – солнца, сада, утра – воссоздаётся писателем чудо преображения окружающего на Рождество: «Плавает гул церковный, и в этом морозном гуле шаром всплывает солнце. Пламенное оно, густое, больше обыкновенного: солнце на Рождество. Выплывает огнем за садом. Сад – в глубоком снегу, светлеет, голубеет. Вот, побежало по верхушкам; иней зарозовел; розово зачернелись галочки, проснулись; брызнуло розоватой пылью, березы позлатились, и огненно-золотые пятна пали на белый снег. Вот оно, утро Праздника, – Рождество. В детстве таким явилось – и осталось…» (4, 104).

Именно светообраз-цвет помогает на словесном уровне «явить» художественно-философский образ Рождества. Совпадение в понимании «явленности» Божественного в земном наблюдаем и у писателя, и у богослова, и у иконописца, ср.: «Все бо являемое свет есть» (Еф. 5:13); «…для иконописца нет реальности, помимо реальности самого света и того, что он произведет»[10].

Свет Божественный в иконописи всегда передается золотом. И поэтому он занимает в палитре писателя особое место. В иконописной традиции это цвет онтологии, Сущего, Божественного[11]. Так, русские мастера-иконописцы в золоте фона (света, по-иконописному) и в прописях-ассистках показывали мир горний, святой. Отец Павел Флоренский поясняет: «…Икона пишется на свету и этим… высказана вся онтология иконописная. Свет, если он наиболее соответствует иконной традиции, золотится, т. е. является именно светом, а не цветом. Иначе говоря, все изображения иконы возникают в море золотой благодати, омываемые потоками Божественного света. В лоне его "живем и движемся и существуем", это он есть пространство подлинной реальности. И потому понятна нормативность для иконы света золотого: всякая краска приближала бы икону к земле и ослабляла бы в ней видение <…> Золотом творческой благодати икона начинается, и золотом же благодати освящающей… она заканчивается. Писание иконы, этой наглядной онтологии, повторяет основные ступени Божественного творчества: от ничто, абсолютного ничто, до Нового Иерусалима, святой твари»[12].

Сияние золота в словесной ткани романа символизирует присутствие Бога, Неба в изображаемом и у И.С. Шмелёва: «Весь Кремль – золотисто-розовый, над снежной Москва-рекой. Кажется мне, что там – Святое, и нет никого людей <…> Окна розового дворца

сияют. Белый собор сияет. Золотые кресты сияют – священным светом. Все – в золотистом воздухе, в дымно-голубоватом свете: будто кадят там ладаном» (4, 37).

Сияние *Святого* видится ребенку у Шмелёва в красоте окружающего его мира – сквозь обычное и обыденное, отсюда такое обилие слов со значением золотого цвета и света, блеска и их ассоциатов в описаниях «Лета Господня»:

«Защурив глаза, я вижу, как в комнату льется солнце. Широкая золотая полоса, похожая на новенькую доску, косо влезает в комнату, и в ней суетятся золотинки. По таким полосам, от Бога, спускаются с неба Ангелы, – я знаю по картинкам. Если бы к нам спустился!

На крашеном полу и на лежанке лежат золотые окна, совсем косые и узкие, и чёрные на них крестики скосились <...> А блеска все больше, больше. Золотой искрой блестит отдушник. Угол нянина сундука, обитого новой жестью с пупырчатыми разводами, снежным огнём горит. А графин на лежанке светится разноцветными огнями <...> И пушечка моя, как золотая... и сыплются золотые капли с крыши, сыплются часто-часто, вьются, как золотые нитки. Весна, весна!..» (4, 31).

«Пора домой, скоро ко всенощной. Солнце уже косится. Вдали золотеет темно выдвинувшийся над крышами купол Иван-Великого. Окна домов блистают нестерпимо, и от этого блеска, кажется, текут золотые речки, плавятся здесь, на площади, в соломе. Все нестерпимо блещет, и в блеске играют яблочки» (4, 95).

Без обращения к онтологии света – золота в иконописи – невозможно правильно декодировать кажущиеся цветовые парадоксы, алогизмы, встречающиеся у Шмелёва, как, например, в «Розговинах»: «Двор затихает, дремлется. Я смотрю через золотистое хрустальное яичко. Горкин мне подарил, в заутреню. Всё золотое, всё: и люди золотые, и серые сараи золотые, и сад, и крыши, и видная хорошо скворешня, – что принесет на счастье? – и небо золотое, и вся земля. И звон немолчный кажется золотым мне тоже, как все вокруг» (4, 69).

Использование золотого фона, кроме того, решает в иконе – и, соответственно, в тексте И.С. Шмелёва – несколько иных эстетических задач: золотистый фон умеряет яркость красочных контрастов, служит основой гармонии – согласования локальных цветов. Золочение фона обеспечивает «сочетание больших, ровно закрашенных чистым цветом поверхностей», а это – «одно из основных условий создания единого плоскостного узора, столь ценимого древнерусскими художниками»[13].

Идея плоскостного изображения иконы базируется на том же представлении о равной онтологичности всего явленного в свете.

Так же равно онтологично и всё, что было явлено И.С. Шмелёву в детстве – мир русского Православия, который писатель воссоздал в слове «памятью, подобной ясновиденью»[14]. Он сумел быть изначальным – обнаружить «вечное в своем детском переживании и в детстве своей культуры»[15], дать свидетельство о мире духовном, что «по воззрению всей древности», является философией[16]. И это приравнивает И.С. Шмелёва к русским иконописцам, которые, как и истинные богословы, равно именовались – философы.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Опенков М.Ю.* «Нелинейное письмо» русской культуры» // Русская культура и мир: Тезисы докладов II международной научной конференции. Часть I. Культурология, история, философия, психология. Н. Новгород, 1994. С. 16.

[2] Иконопись. Древнерусская иконопись // Энциклопедический словарь юного художника / Сост. Н.И. Платонова, В.Д. Синюков. М., 1983. С. 163.

[3] *Корнилович К.В.* Окно в минувшее. Л., 1968. С. 46.

[4] Там же. С. 61.

[5] Иконопись. Древнерусская иконопись // Энциклопедический словарь юного художника / Сост. Н.И. Платонова, В.Д. Синюков. М., 1983. С. 165.

[6] Там же.

[7] Там же.

[8] *Флоренский П.* Иконостас. Имена. М., 2009. С. 99.

[9] *Одинокий художник.* С.121.

[10] *Флоренский П.* Указ. соч. С. 99.

[11] *Корнилович К.В.* Указ. соч. С. 36.

[12] *Флоренский П.* Указ. соч. С. 92.

[13] *Корнилович К.В.* Указ. соч. С. 57.

[14] *Бокова В.* «Просто» Шмелёв // *Шмелёв И.С.* Лето Господне: Роман. Повести. Рассказы / Вступ. ст., коммент. В. Боковой. М., 2009. С. 16.

[15] *Опенков М.Ю.* Указ. соч. С. 18.

[16] *Флоренский П.* Указ. соч. С. 105.

Давыдова Е.М.
(*Ставрополь*)

ИКОНА В ЖИЗНЕННОМ И КАЛЕНДАРНОМ КРУГЕ В РОМАНЕ И.С. ШМЕЛЁВА «ЛЕТО ГОСПОДНЕ»

Книга И.С. Шмелёва «Лето Господне» является отражением православного опыта жизни русского человека. Сложно назвать другое произведение, в котором был бы так грамотно, так детально показан быт христианина. Роман пронизан чувством гармонии жизни во Христе. Сегодня это состояние теряется в разобщённости, суете, стрессах, ложных ценностях, превращающих жизнь лишь в существование. Традиция православного быта жестоко «выкорчёвывалась» из сознания людей советской властью, эхо этой «выкорчёвки» слышится до сегодняшнего дня. На страницах Шмелёва – свет, покой, благодать, единение людей в совместной молитве пред ликами икон. И всё это – составляющие обычной жизни русского народа.

Одной из интереснейших проблем изучения «Лета Господня», на наш взгляд, является исследование важнейшей составляющей православной культуры – иконы, её роли и функционирования как в этом, так и в других произведениях писателя. Разработкой данной проблемы занимаются исследователи В.В. Лепахин[1], С.В. Шешунова[2], А.М. Любомудров[3], М.Ю. Шкуропат[4]. Однако образ иконы в произведениях писателя зачастую рассматривается лишь в ряду других сакральных христианских знаков или в связи с общим анализом духовной специфики текстов автора, что не позволяет осветить всю сложность и значимость функционирования феномена иконы в конкретном художественном тексте или в творчестве Шмелёва в целом. Цель нашей статьи – восполнить пробелы в представлении о роли иконы в романе Шмелёва «Лето Господне».

В этом произведении два повествователя: автор времени создания произведения и автор – маленький мальчик, участник описываемых событий. Доминирует восприятие ребенка, взрослый автор дает оценку постижения сакрального образа всеми героями произведения и выражает свою позицию. В отношении иконы наличие этих двух точек зрения очень значимо; они демонстрируют этапы становления православного человека. Мальчик воспринимает мир наивно. Так, в храме он еще не умеет сосредоточиться на молитвах, а думает о еде, умершем Жирнове, «сколько съел блинов» дьячок, что у него такой огромный живот, но почти сразу осознает, что занят в святом месте не

тем: «Пугаюсь, что так грешу-помышляю, – и падаю на колени в страхе» (4, 28). В другой раз он рассуждает о любимом Горкине: «Я знаю, что он святой. Такие угодники бывают. А лицо розовое, как у херувима, от чистоты» (4, 16). Ребёнок соотносит с фигурой реального человека иконные изображения святых, которые пишутся в их прославленном, преображённом состоянии (отсюда фаворское сияние ликов), и херувимов – существ, обладающих высшей духовной мудростью (изображение – человеческий лик, окружённый шестью-четырьмя крылами). Происходит смешение понятий праведности и святости. Но это первые шаги героя романа в храме, подобные «отступления» и недопонимание характерны и при вхождении в церковь взрослого новообращённого человека. Шмелёв сохраняет ощущение живости первичного, наивного восприятия священных предметов, именно оно приводит в итоге к истинной вере.

Жизненный путь православного человека невозможно представить без Богообщения. Священные изображения помогают ощутить присутствие самого Бога, поэтому молитвы главным образом читаются перед иконами и в церкви, и в доме христианина. Вся жизнь человека освящается иконой: после Крещения ребёнка подносят к иконе, иконой родители благословляют детей на учебу, поездку, дают согласие на венчание, и «уходит» человек под образами[5].

Подобный цикл можно проследить и в романе Шмелёва. «Лето Господне» разделено на три части: «Праздники», «Радости», «Скорби». Первые две представляют жизнь русского человека, согласующуюся с православным календарём (личный опыт автора неотделим здесь от народного опыта), в третьей преобладает скорбь, описывается первая в жизни ребенка трагическая потеря близкого любимого человека – отца, но и здесь ощущается движение циклического хода времени. Таким образом, оппозиция «частное – всеобщее» помогает выделить в романе ряд проблем, связанных с традицией иконопочитания в дореволюционной России.

Герой повествования узнаёт об особом «месте» икон в доме, когда он видит почтительное отношения к ним отца, зажигающего в Великий пост лампадку «перед красноватой иконой Распятия, очень старой, от покойной прабабушки <…> он сам зажигает все лампадки, – всегда напевает приятно-грустно: "Кресту Твоему поклоняемся, Владыко"» (4, 16). И мальчик поёт за отцом, ощущая, что что-то «бьётся и светит в душе». Икона и молитва оказывают своё первое действие на маленького человека. Вскоре Ивана приобщают к соборной молитве: ведут на первое стояние в храме.

Впрочем, в романе герои часто показывают маленькому Ване, что без молитвы никакое доброе дело не спорится: «Как, не помолемшись! – говорит Горкин и смотрит в углу на образ <...> Помолемшись-то и робятам повеселей, духу-то послободней» (4, 72). Для благого служения в православной традиции освящают иконой вещи и даже скотину: «Коровку-то покропите... посуньте Заступницу-то <о Иверской иконе Божией Матери. – *Е.Д.*> к коровке! – просит, прижав к подбородку руки, старая Марьюшка-кухарка. – Надо уважать, для молочка... – говорит Андрон-плотник. – Вдвигают кивот до половины, держат. Корова склонила голову» (4, 77). Герои романа разные виды работ связывают с церковными праздниками, днями почитания тех или иных святых: «После Воздвиженья принимаются парить кади под капусту» (4, 181); «В канун Покрова, после обеда, – самая большая радость, третья: мочат антоновку» (4, 183). Обычные бытовые дела превращаются с благословением и молитвой в радость совместного действа.

Икона и связанные с ней предметы являются частым подарком к любому торжеству. На именины отцу, кроме всякой вкусной сдобы и просфор, «матушки-казначейши привезли шитые подзоры под иконы» (4, 198). Накануне православных праздников проводится особо тщательная уборка, когда большое внимание уделяется «красному углу», взглянув на который, всегда можно сказать, постный или праздничный нынче день: «"Белят" ризы на образах: чистят до блеска щеточкой с мелком и водкой и ставят "праздничные", рождественские, лампадки, белые и голубые, в глазках. Эти лампадки напоминают... снег и звёзды» (4, 233).

В третьей части под названием «Скорби» Шмелёв описывает роль иконы на завершающем этапе жизненного круга. Центром повествования здесь становится любимый отец писателя, разбившийся на необъезженной лошади. Отца многие знали и уважали за строгую праведную жизнь и доброту к окружающим, поэтому не оставляли во дни болезни. Желая ему исцеления, они «привозили Царицу Небесную "Иверскую", все комнаты святили <...> Приносили от Казанской Спасителя и "Матушку Казанскую". Приглашали с Никольской чудотворную икону Николая-Чудотворца» (4, 348), привозили мощи целителя Пантелеймона.

Особо отметим эпизод, в котором детей приводят к умирающему отцу для благословения. Вблизи родителя «теплились перед киотами лампадки» (священный огонь уже не горит радостно, а чуть светится, в нём, как и в людях, скорбь) и рядом «на покрытом свежей скатертью

столике лежали вынутые из кивотиков образа» (4, 359). Мать подала мужу икону Владычицы Казанской, «и с ним вместе они перекрестили образом голову Сонечки <...> Сонечка приложилась к образу, поцеловала папеньке руку <...> Потом благословил Маню, Колю» (4, 361). Оробевшего было Ивана отец захотел благословить особо почитаемой в каждой семье родовой иконой: «...тебе Святую... Троицу... мою...»; Горкин после пояснил, что «папенька благословил на долгую жизнь» (4, 361), а о мальчике заметил: «Тебя-то как отличил: своим образом, дедушка его благословил. Образ-то какой, хороший-ласковый: Пресвятая Троица... ра-достный образ-те... три Лика под древом, и веселые перед Ними яблочки. А в какой день-то твое благословение выдалось... на самый на День Ангела, косатик!» (4, 362). Именно Горкин рассказал маленькому Ване, «как папашенька слёзно просил его обещать перед образом Спасителя, что не обидит сирот. И он перекрестился, что обижать не будет» (4, 367). Этим эпизодом Шмелёв показывает, как ценится слово, данное перед иконой, – такое обещание нельзя не исполнить.

В конце повествования упоминается икона «Всех Праздников» или «Всех святых». На ней собор всех заступников за людей, которые сами когда-то были простыми людьми, но «стяжали особую благодать и очистились от греха и преобразились»[6]. Эта икона в «Лете Господнем» – символ вечной памяти и молитвы об усопшем. Усопшего кладут на стол под этим образом. Здесь же, под иконой «Всех Праздников», накрывают поминальный стол. В гроб православного человека также кладут с иконкой в руках и с молитвой в качестве прошения о жизни вечной, об облегчении перехода в царство Небесное: «Вижу восковую худую руку, лежащую на другой. На них деревянная иконка» (4, 381). Жизненный круг завершён.

Стоит остановиться на перечне икон, описанных или упомянутых Шмелёвым в романе «Лето Господне». Глава «Радости» приметна описанием образа Царицы Небесной Иверской Богородицы. Эта икона стала с XVII в. хранительницей Москвы. В романе, ожидая икону, навстречу Небесной Царице по традиции присылали образа из местного прихода: «Несут Спасителя и Николу-Угодника от Казанской, с хоругвями, ставят на накрытые простынями стулья – встречать Владычицу». Когда святой образ появляется во дворе, в восприятии людей икона «оживает», и они видят уже не святое изображение, а саму Богородицу: «Грядет Царица Небесная надо всем народом. Валятся, как трава, и Она тихо идет над всеми. И надо мной проходит, – и я замираю в трепете <...> и вот уже Она восходит по

ступеням, и лик Её обращен к народу, и вся Она блистает; розово озарённая ранним весенним солнцем», и далее: «блистающая в огнях и солнце, словно в текучем золоте, в короне из алмазов и жемчугов, склоненная скорбно над Младенцем, Царица Небесная – над всеми» (4, 76). Описывая почитание сакрального образа, Шмелёв отмечает двойное (эстетическое и сущностное) воздействие иконы на людей: она поражает красотой и выступает защитницей всех обездоленных.

Вход Богородицы считается настоящим праздником, наполняет благодатью сердца кающихся людей. Открывшись перед Ликом Богородицы, они ощущают внутреннее изменяющее душу тепло: «Вся Она – свет, и всё изменилось с Нею, и стало храмом <…> и вся прикрытая наша грязь, и все мы, набившиеся сюда, – всё это Ей известно, всё вбирают Ее глаза. Она, Благодатная, милостиво на всё взирает <…> У меня горячо на сердце <…> и чудится мне в блистанье, что Она начинает возноситься» (4, 76–77). И еще долго «окрылённая» душа ребёнка не забудет те минуты ощущения Царства Божия на земле: «Вечер, а всё ещё пахнет ладаном и чем-то еще… святым? <…> Чудится мне, что на всём остался благостный взор Царицы» (4, 78).

В Троицын день Горкин принимается описывать Ивану икону Праздника: «А, небось, учил в книжке, как Авраам Троицу в гости принимал <…> три лика, с посошками, под древом, и яблочки на древе. А на столике хлебца стопочка и кувшинчик с питием. А царь-Авраам приклонился, ручки сложил и головку от страха отворотил <…> У тебя наверху, в кивоте, тоже Троица» (4, 80). Затем сам мальчик наивно говорит об иконе: «Я знаю. Это самый веселый образ. Сидят три Святые с посошками под деревцом, а перед ними яблочки на столе. Когда я гляжу на образ, мне вспоминаются почему-то гости, именины» (4, 80). Горкин, начиная говорить о главном – явлении трех ликов, впадает в умиление от несущественных деталей: яблочек на древе. Таким образом, Горкин вспоминает о более раннем изводе «Троицы Ветхозаветной» – «Гостеприимстве Авраама», главный богословский смысл которого заключается в обетовании, данном Господом Аврааму: «От Авраама точно произойдет народ великий и сильный, и благословятся в нем все народы земли» (Быт. 18:18). Герой же говорит о более позднем изводе «Троицы», где выписаны лишь три ангела за столом для совета об избавлении рода людского от вечной смерти в жертвенном акте Сына Божия[7].

Шмелёв в уста героев вкладывает описания двух изводов Троицы, пока лишь в их эстетическом восприятии. Постижение сакральной сущности образа происходит в Троицын День на Литургии: «Там, в

берёзках, невидимо, смотрит на нас Господь, во Святой Троице, таинственные Три Лика, с посошками. И ничего не страшно. С нами пришли берёзки, цветы и травки, и все мы, грешные, и сама земля, которая теперь живая, и все мы кланяемся Ему, а Он отдыхает под берёзкой. Он теперь с нами, близко, совсем другой, какой-то совсем уж свой. И теперь мы не грешные» (4, 86–87).

Во второй части – «Радости» – Шмелёв говорит об иконе Богородицы «Донская». Описание её встречи подчеркивает почитание образа Богородицы: много цветов, травы несут православные «Донской» и «всю свою душу открывают… кому ж и сказать-то им!» (4, 171). Непритязательный рассказ скорняка открывает её историческую роль: «Сергий Преподобный дал князю Дмитрию Донскому икону Богородицы <…> И вот та самая икона и есть "Донская". Вот потому и празднуем» (4, 170).

В крестном ходе с «Донской» много икон Праздников и Святых: сначала образ Богородицы встречает первоначально нерукотворный образ – «Спас» (самый известный тип иконографии Христа), потом во главе процессии несут икону главного в православии торжества – «Светлое Воскресение Христово», затем «Рождество Христово» (второй по значимости в православии праздник), а далее иконы и хоругви: Преподобный Сергий, Марон-Чудотворец, Петр и Павел, Флор и Лавр, Иоаким и Анна, Никола-Чудотворец, Михаил-Архангел, Иван Богослов, Георгий-Победоносец и другие. При виде стольких образов кто-то восклицает: «Триста двадцать седьмую насчитал! <…> во сила-то какая… священная!..». Мальчик созерцает крестный ход с открытой душою: «Для Господа ничего не жалко. Что-то я постигаю в этот чудесный миг… – есть у людей такое… выше всего на свете… – С в я т о е , Бог!» (4, 173) и далее «Колышутся и блестят, ж и в ы е … Праздники и святые лики, кресты, иконы, ризы… плывут на меня по воздуху – свет и звон» (4, 176). Автор описывает момент, когда православный герой познал суть бытия: необходимость движения к свету, святости. И в сакральном диалоге совершилось познание вертикали, связующей мир дольний и горный: «Но до сего дня живо во мне нетленное: и колыханье, и блеск, и звон, – Праздники и Святые, в воздухе надо мной, – н е б о , коснувшееся меня» (4, 177).

В день Вербного воскресения герой с интересом познающего подходит к главной иконе праздника, о значении которой слышал от Горкина: «Прикладываемся к образу на аналое, где написан Христос на осляти, каменные дома и мальчики с вербами, только вербы с большими листьями, – "вайи"! – долго нельзя разглядывать» (4, 276). В

постижении смысла иконы важно всестороннее восприятие, но получить его сразу невозможно. Ваня не успевает рассмотреть все детали иконы «Входа Господня в Иерусалим», понимая, что нельзя долго разглядывать. Вместе с тем он чувствует радость.

Самые светлые чувства у повествователя вызывает воспоминание о вышитой на ткани иконе святого Мученика и Целителя Пантелеймона. Эти тканые иконки он регулярно находил в письмах афонских монахов к отцу и потому точно помнил особенности иконографии: «В письме всегда была вложена иконка на шелковом лоскутке – образ красивого мальчика-юноши, кудрявого, стройного, в золотом венчике: в левой руке он держит ларчик с лекарствами, а в десничке – серебряную лжицу. Я всегда с умилением прикладывался к священной иконке этой, благоговейно лобызая в десничку» (4, 341).

В романе подробно описываются иконы красного угла в комнате Горкина. Помимо указания икон, рассказывается и история их обретения: «А святынек у Горкина очень много. Весь угол его каморки уставлен образами, додревними. Чёрная – Казанская – отказала ему прабабушка Устинья; ещё – Богородица-Скорбящая, – литая на ней риза, а на затылке печать припечатана – под арестом была Владычица, раскольницкая Она, верный человек Горкину доставил, из-под печатей. Ему триста рублей давали староверы, а он не отдал: "на церкву отказать – откажу", – сказал – "а Божьим Милосердием торговать не могу". И ещё – "темная Богородица", лика не разобрать, которую он нашел, когда на Пресне ломали старинный дом: с третьего яруса с ней упал, с балками рухнулся, а о п у с т и л о безо вреда, ни царапины! Ещё – Спаситель, тоже очень старинный, "Спас" зовется. И ещё – "Собор Архистратига Михаила и прочих сил Бесплотных", в серебряной литой ризе, додревних лет...» (4, 211–212).

Подчеркнём в этой связи, что Горкин – человек не состоятельный, а в домашней киоте имеет «очень много святынек» и готов пожертвовать, но не продать случайно обретённую раскольницкую икону Богородицы. Для Горкина ценность священного предмета превыше земных благ. Писателем подчёркивается бережное, почтительное отношение ко всем образам. Потемневший образ Богородицы стоит в ряду других икон, ибо на нём, пусть и теперь некрасочно, неявно, отображен лик Пречистой. Именно этот образ чудесно сохранил Горкина от увечий.

Описание родительского «святого угла» даётся вместе с описанием молитвенного состояния героев. Анна Ивановна в пении молитв открывает своё сердце перед образом, и мальчик, видя пример

духовного восприятия иконы, легко чистым сердцем устремляется к сакральному диалогу с Богом: «Она входит с лампадкой в спальню, движется неслышно совсем к киоту в правом углу, где главные наши образа-"благословения": Троица, Воскресение Христово, Спаситель, Казанская, Иоанн-Креститель, Иван-Богослов… и Животворящий Крест в "Праздниках". Она приносит пунцовую лампадку и чуть напевает-дышит – «и свято-о-е… Воскресение Твое…" <…> И мы, вместе, поём еще. Я пою – и смотрю, как у Анны Ивановны открываются полные, пунцовые, как лампадка, губы, а большие глаза молитвенно смотрят на иконы» (4, 357–358). Смирение и отстранение от суеты чувствуется в неслышном движении к иконам, к молитве. А потом – спокойствие и гармония от слов, которые героиня поёт. Тихая радость зарождается в сердце молящейся и передаётся наблюдающему за ней мальчику.

И.С. Шмелёв в романе «Лето Господне» через икону раскрывает духовный смысл быта православного человека, повествует о цельности и гармоничности жизни во Христе, о неизменной значимости в ней святого образа. Писатель, обращаясь к истории отдельных иконописных изображений, представляет самые известные из них, раскрывает смысл иконопочитания, сущность постижения иконы и говорит о красоте души тех, кто открывает свое сердце пред ликом Господа.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См.: *Лепахин В.В.* Икона в русской художественной литературе: (Икона и иконопочитание, иконопись и иконописцы). М., 2002. С. 424–450.

[2] См.: *Наследие Шмелёва.* С. 58–66; а также: *Шешунова С.В.* Функции иконы в романах И.С. Шмелёва // Annales Instituti Slavici Universitatis Debreceniensis. XXXII. Debrecen, 2004.

[3] См.: *Любомудров А.М.* Богоищущая душа. Духовное и мирское в творческой судьбе И.С. Шмелёва. М., 2009. С. 227–282.

[4] См.: *Шкуропат М.Ю.* Иконичность художественного образа (на материале произведений И.С. Шмелёва): автореф. дисс. … канд. филол. наук. Донецк, 2007.

[5] Об этом подробнее см.: *Алексеев С.В.* Энциклопедия православной иконы. Основы богословия иконы. СПб., 2004. С. 300.

[6] Там же. С. 184.

[7] Там же. С. 249–254.

Компанеец В.В.
(*Волгоград*)

РОМАН И. ШМЕЛЁВА «ПУТИ НЕБЕСНЫЕ» КАК ЯВЛЕНИЕ РУССКОЙ ДУХОВНОЙ ПРОЗЫ XX ВЕКА

Рецепция итогового романа Ивана Шмелёва «Пути небесные» (1936–1947) отличается крайней противоречивостью. Современники Шмелева Г. Адамович, Г. Струве оценили книгу весьма сдержанно; единомышленник и духовный руководитель И.А. Ильин, по собственному признанию, «выпил» первый том «Путей Небесных» «со всем вниманием и восприятием», хотя и отмечал некоторые неясность, «недоскульптуренность», «недооформленность» героев[1]; А.М. Любомудров считает произведение «уникальным феноменом в русской литературе»[2].

Сам автор подходил к своему эпическому повествованию как к «первому опыту православного романа»[3]; ему же принадлежит ещё более глубинное определение – «духовный роман»[4]. Писатель, очевидец и жертва трагических событий вселенского масштаба, мечтал художественно воплотить уникальность своего мировидения, запечатлеть то, что, по его мнению, «не удалось ни Достоевскому, ни Леонтьеву, ни Лескову, ни Гоголю»[5].

Хотя второй том романа по своим художественным достоинствам заметно уступает первому, однако в целом книга, созданная на основе святоотеческой аскетической культуры, занимает важное место как в русской прозе XX в., так и в творчестве самого Шмелёва. В ней на редкость проникновенно и психологически точно воссозданы глубокая воцерковлённость, молитвенный подвиг, внутренний мир христианской души – моменты, которые по тем или иным причинам действительно не нашли адекватного отражения в отечественной классике[6].

Название «Пути небесные» говорит само за себя: писатель предпринимает попытку запечатлеть движение человека к Богу, сердечное соединение с Ним. Необычность романа заключается в осознанно-строгой ориентированности на христианские догматы, более последовательной и жёсткой даже по сравнению с «Богомольем» и «Летом Господним».

Автор придавал своему творению значение жизненного итога и собственную миссию видел в том, чтобы «отчитаться перед русскими людьми», пропеть гимн Творцу «в полный голос» (5, 3). Двухтомное

повествование, оставшееся. к сожалению, незавершённым, явилось реализацией мечты И. Шмелёва рассказать о сложном, исполненном драматизма пути человека к Богу. Об авторском замысле свидетельствуют уже названия глав произведения: «Откровение», «Искушение», «Грехопадение», «Соблазн», «Наваждение», «Прельщение», «Злое обстояние», «Диавольское поспешение», «Вразумление», «Благовестие», «Преображение» и др.

Сложность замысла и уникальность духовного опыта писателя сказались на художественной характерологии романа. Главная героиня «Путей небесных» семнадцатилетняя Дарья Королева являет собой тип воцерковлённого православного человека, живущего глубокими мистическими переживаниями. Для неё нет ничего случайного в жизни: все происходит по Божьему Промышлению, в том числе и любовь юной девушки к тридцатитрёхлетнему инженеру Вейденгаммеру.

Для обоих героев она явилась выходом из душевного тупика, кризиса, обозначила открытие нового смысла бытия. Душевно опустошенный «невер», скептик-позитивист Виктор Алексеевич Вейденгаммер, недавно видевший спасение в «кристаллике яда», теперь, вдохновленный любовью, «не отшибком себя почувствовал, как это было раньше, а связанным со всем...» (5, 40). Именно любовь обусловливает обретение героем полноты жизни. «Озарило всего меня, и сокровенная тайна бытия вдруг открылась... и всё определилось... и я почувствовал ликование – всё обнять!» (5, 40).

Если для Вейденгаммера началось «горение вдохновенное», «духовное прорастание» (5, 40–41), то Даринька, ради возлюбленного покинувшая монастырь, ощутила разнородные противоречивые чувства: «радость-счастье, и большое горе, и страшный грех» одновременно (5, 40). Разбуженное любовью греховное «томление» оказалось сильнее молитв, которые уже «не грели сердце».

В душе кроткой, чистой, непорочной девушки завязывается борьба с силами тьмы. И чем отчётливее устремление к свету, тем значительнее искушения, посылаемые испытания, тем сильнее духовная брань. Сама героиня в посмертной «записке к ближним» напишет: «По греху и страдание, по страданию и духовное возрастание, если с Господом» (5, 95).

Внутренний мир личности Шмелёв раскрывает с позиций христианской этики, вот почему Дариньке на пути к Богу суждено пройти через соблазны, прельщения, искушения, скорби, помрачения,

падения. И это понятно, ибо сердце, как утверждает Б.П. Вышеславцев, «есть точка соприкосновения с Божеством, источник жизни и света, и между тем оно противится Богу и Его Слову и тогда "ожесточается", "каменеет". Оно есть источник любви. Но оно же источник ненависти». Принципиально безгрешное Я (сердце) в эмпирической реальности «отпадает от своей изначальной сущности, искажает своё богоподобие, извращает свою творческую потенцию». Однако это отпадение, искажение и извращение, по мысли философа, не только логически совместимо с изначальным совершенством, но и предполагает последнее: «пасть может только тот, кто стоял высоко, грешить может только тот, кто "в принципе" безгрешен»[7].

Шмелёв, раскрывая в романе «Пути небесные» внутренний мир героев, преднамеренно учитывает эту двойную природу «Я», показывает человеческие характеры в их антиномичности.

Дарья Королева, неземная девушка с «иконным ликом» (5, 42), полюбив Вейденгаммера, должна пройти через соблазн «зашкаливающей» любви-страсти к другу своего избранника, князю Вагаеву. Она впадает в состояние искушения, прелести, ослепления «запретной» любовью. «Грех входил в меня сладостной истомой. И даже в стыде моем было что-то приятное, манившее неизведанным грехом» (5, 110). Героиня оказывается во власти противоборствующих чувств и переживаний: «страшных кощунств», «страстности до исступления», с одной стороны, и страха Божия, «благочестия до подвижничества» (5, 115) – с другой. Дариньке «и страшно, и приятно» (5, 103), её и «манило, и пугало, что Вагаев, опасный соблазнитель, хочет прельстить её» (5, 98). Запечатлев противоборствующие душевные устремления героини, разрывающейся между светом и тьмой, писатель часто прибегает к психологическому гротеску – передаче мыслей, чувств и переживаний в предельно сгущённом виде. События достигают такой степени драматизма, что Дариньку от душевного перенапряжения нередко настигают глубокие обмороки.

«Не то делаю, что хочу, а что ненавижу, то делаю» (Рим. 7:15), – так словами апостола Павла можно выразить нравственно-психологическую антиномию, обуславливающую поступки персонажа. Отсюда – отчётливо обозначившаяся склонность к оксюморонному мышлению: «сияние сквозь слёзы» (5, 54), «приятный стыд» (5, 110), «тёмное счастье» (5, 49), «осветляющие глаза <…> омрачались тоской и страхом» (5, 52) и т. п.

Сгущённый драматизм ситуации, ослепление любовью-страстью вызваны искушением злой силы, соблазнитель же Вагаев явился всего

лишь её средством, орудием. «Это был знак искусителя, знак Зла» (5, 113).

Героиня оказалась во власти «бесовского помрачения» (5, 168). Она жила как во сне, в состоянии оцепенения пребывая «где-то». Уже потом в предсмертной «записке к ближним» Дарья Ивановна напишет: «Тёмное во мне творилось, воля была вынута из меня… В те дни я не могла молиться, сердце моё смутилось, и страсть обуяла тело моё огнём» (5, 145).

Вместе с тем, как выяснилось позже, всё совершалось по начертанным свыше «чертежам» (5, 63). Грехопадения попускались «Рукой ведущей», ибо они неизбежно означали страдания, которые в свою очередь побуждали к поиску «путей небесных» (5, 254).

Антиномия греха и безгрешности, по словам Б.П. Вышеславцева, есть «реальный трагизм», который разрешается только посредством «восстановления божественного прообраза… и устранения искажения… Полнота единственно возможного разрешения дана только в религии искупления, в религии спасения. Она преображает сердце человека, его судьбу, его историю»[8].

В результате попущенных свыше испытаний в Дарье Королевой рождается «н о в ы й человек… как бы звено – от нашего земного – к иному, утонченному, от плоти – к душе» (5, 190).

Героиня, претерпев соблазны, искушения и испытания, в конце концов подчинилась «н а з н а ч е н н о м у» (5, 256). В итоге она сердцем ощутила «слиянность со всем» (5, 291), включённость в симфонию «великого оркестра – Жизни» (5, 329).

Человеческое сердце И. Шмелёв в полном согласии с христианской этикой делает главной ареной борьбы света и тьмы, греха и безгрешности. Роман «Пути небесные» является своего рода библейским предостережением: «Больше всего оберегаемого оберегай свое сердце, ибо из него исходит жизнь» (Притч. 4:23).

«Пути Небесные» дают возможность и уточнить самое понятие «духовная проза». На наш взгляд, в этот разряд входят художественные тексты, где на первый план выдвинуты проблемы сознания, а не бытия, где аксиологическая доминанта имеет чётко выраженную вертикальную направленность, устремлена к духовным высотам, поэтому психологический анализ осуществляется не в его светской разновидности (как мы привыкли интерпретировать «историю души человеческой» Лермонтова или «диалектику души» Л. Толстого), но в парадигме христианской догматики. Великая задача истинного художника – усматривать Божественный План «даже в

грехопадениях, ибо грехопадения неизбежно вели к страданиям, а страдания заставляли искать путей» (5, 183).

Комментируя это высказывание Виктора Вейденгаммера, А.М. Любомудров совершенно справедливо отмечает, что некоторые исследователи романа отождествляют понятие «Плана» с «Промыслом», хотя они далеко не всегда совпадают. «Согласно христианскому богословию. Бог *предвидит*, но не *предопределяет* события. Промыслительные вмешательства Божественной воли способствуют направлению души к спасению, но не лишают человека свободы воли. Персонажи "Путей небесных" близки к православному пониманию Промысла, когда рассуждают о "знаках", как бы подсказках, подаваемых им, или о возможности для Господа направлять зло к добру, но порой уклоняются к мысли о фаталистической предначертанности явлений»[9].

Совершенно очевидно, что, проводя своих персонажей через тернии, сам Шмелёв исходил из православных представлениях о Руке Всевышнего. Этим, отчасти, можно объяснить столь акцентированное внимание на проблеме чуда, которое в прозе Шмелёва выдвигается на первый план изображения. Но феномен чудесности онтологичен: это не только нечто мистическое, непостижимое, но и реальное, достоверное, о чём, помимо «Путей Небесных», свидетельствуют такие произведения, как «Милость преп. Серафима», «Куликово Поле» и др.

Наверное, не вполне корректно относить неоконченный роман «Пути Небесные» к вершинным творениям Шмелёва. Тем не менее в нём, как итоговом, синтезирующем произведении ёмко и концентрированно проявились основные черты творческой манеры писателя: эпическое и реалистически достоверное запечатление православно-религиозного опыта народа, его воцерковленного бытия. Собственно психология верования, трудный, порой исполненный драматизма путь человека к единению с Богом, мучительное состояние духовной брани, молитвенное служение Всевышнему – всё это воссоздано писателем с документальной и психологической точностью.

О значении выдающегося художника хорошо сказал В.Г. Распутин, по словам которого Шмелёв – самый глубокий писатель «русской послереволюционной эмиграции, да и не только эмиграции… писатель огромной духовной мощи, христианской чистоты и светлости души. Его "Лето Господне", "Богомолье", "Неупиваемая Чаша" и другие творения – это даже не просто русская литературная классика, это, кажется, помеченное и высветленное самим Божьим духом»[10].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Переписка двух Иванов*: (*1935–1946*). С. 180.

[2] *Любомудров А.М.* Творческая полемика И.А. Ильина и И.С. Шмелёва: из истории создания романа «Пути небесные» // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 8. Литературоведение. Журналистика. Вып. 8. Волгоград, 2009. С. 43.

[3] *Переписка двух Иванов*: (*1935–1946*). С. 391.

[4] Там же. С. 479.

[5] Там же.

[6] *Любомудров А.М.* Оптинские источники романа И.С. Шмелёва «Пути небесные» // Русская литература. 1993. № 3. С. 105.

[7] *Вышеславцев Б.П.* Сердце в христианской и индийской мистике // Вопросы философии. 1990. № 4. С. 78–79.

[8] Там же. С. 80.

[9] *Любомудров А.М.* Творческая полемика И.А. Ильина и И.С. Шмелёва: из истории создания романа «Пути небесные» // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 8. Литературоведение. Журналистика. Вып. 8. Волгоград, 2009. С. 42–43.

[10] *Распутин В.* Возвращение России / Интервью А. Байбородина с В. Распутиным // Лепта. 1991. № 4. С. 155.

Быстрова О.В.
(*Москва*)

ТЕМА СТРАННИЧЕСТВА В РОМАНЕ И.С. ШМЕЛЁВА «ПУТИ НЕБЕСНЫЕ»

В романе «Пути Небесные» И.С. Шмелёв пытался открыть читателям секрет «вековечной тяги» человека к Путям Небесным. Писателю важен был сам «путь» потому, что он осознавал: «очень мало сердец, принявших свет, открывшихся». Именно отсюда его страстное желание – «этот путь... – приоткрой ход... познай хоть "чуть-чуть", как это делается»[1].

Пути «вековечной тяги» Шмелёв открывает, весьма своеобразно подчеркивая, что герои повествования уже были в движении, но в движении суетного мира. Так, главный герой, Виктор Алексеевич Вейденгаммер, служит на железной дороге; будучи студентом, «он сделал какие-то открытия в механике, натолкнулся на идею двигателей

нового типа» (5, 20). Князь Вагаев, появившись впервые на страницах романа, предстаёт как «чудесный, игрушечный гусарчик», который «приехал на праздники к дяде, известному богачу-спортсмену, и будет б е ж а т ь на Пресне <...> на рысаке "Огарке"» (5, 70). Барон Ритлингер, очарованный Даринькой, видит её из ложи на ипподроме, где начинаются по кругу заезды лошадей. Каждая из этих деталей свидетельствует о характере пути, по которому идут герои. И если путь по железной дороге – это все-таки движение в будущее, то бег по ипподрому свидетельствует не только об иных наклонностях, но и о невозможности (или нежелании) вырваться из порочного круга.

Стоит напомнить, что Шмелёв – редкостный мастер русского слова. Каждое его слово, поворачиваясь гранью, к которой приготовлена душа читателя, помогает осознать окружающий мир в его глубинной связи с прошлым и будущим[2]. Для Шмелёва русское слово (как и русская речь в целом!) есть духовная «скрепа» русской православной цивилизации.

Примером такой многогранной насыщенности служит неназываемое, но характерное для каждого героя (абсолютно каждого!) слово «путь» (равно как и слово «движение»), которое в тексте соотносится с понятием «странничество». Известное с незапамятных времен слово, обозначающее путешествие. Только есть у него грани: пребывает, страдает, чудит (чудачит) и последнее, обозначающее состояние путешествующего богомольца[3]. Для автора это слово – особое; оно олицетворяет собой поиск веры. Писатель развеивает иллюзию того, что странничество – это путь, который герой выбирает сам. Вспоминая евангельскую историю, можно указать на слова Иисуса апостолу Фоме: «Я есмь путь и истина и жизнь» (Ин. 14: 6). Истина должна быть выстрадана и принята как аксиома: «Благ и праведен Господь, посему наставляет грешников на путь» (Пс. 24: 8).

Для главного героя встреча с Дарьей Ивановной Королевой стала «перепутьем»: войдя вслед за ней в монастырь, он словно почувствовал, что вернулся домой. Вспоминая о Дариньке, он будет писать о том, что «не замечал, каким богатством одаряла она его… он к а к - т о получал «новые глаза», в самом мелком и скучном из земного находил значительное, и это так настраивало его, что даже в зарядившем надолго дожде осеннем и в невылазной распутице чувствовалась ему своеобразная красота. Это н о в о е почувствовалось им не вдруг, а как бы вырастало из чего-то, непостигаемое рассудком» (5, 359).

И опять Шмелёв, будто мельком, упоминает, что Вейденгаммеру стало не по себе в ту мартовскую ночь, когда ему открылось «разломившееся небо». Тогда он почувствовал себя ограбленным оттого, что «сверкающее небо» не пустило его ум далее, потому что было «н е л ь з я». Вглядываясь «в черную пустоту провалов», он чувствовал «такую страшную... тоску, такую беспомощность ребячью перед этим бездонным н е п о н я т н ы м, перед этим Источником всего: сил, путей, движений!» (5, 22). Духовная слепота, взлелеянная сознательной жизнью героя, принесла свои плоды. От осознания этого стало страшно. Но движение его души было замечено, потому что герой сам определил свою болезнь: пустота, «которая завелась во мне, давно завелась, с самой утраты Бога» (5, 25). Излечение от пустоты и стало его дорогой от рассудочности, его странничеством к вере.

В момент знакомства с главным героем читатель воспринимает его как человека пытливого ума. Но его рассудочность – это его гордыня: «В нем нарастала, по его словам, – "похотливая какая-то жажда-страсть все решительно опрокинуть, дерзнуть на все, самое-то священное... духовно опустошить себя"». Он перечитал всех борцов за свободу мысли, всех безбожников-отрицателей, и испытал как бы хихикающий восторг» (5, 19). Отсюда и его жизнь одиноким «монахом», живущим только своими чертежами и книгами. Это пресыщение светской литературой сыграло свою роль в длительности восстановления духовного здоровья героя. Подарок Виктору Алексеевичу – Евангелие – в строго указанный автором день: «В ночь на 31 июля, 1877» (5, 439), – свидетельствует, с этого момента начинается новая жизнь, «путь восхождения» (5, 439). Писатель не объясняет саму ценность подарка, потому что для него и его героев это очевидно: для того чтобы понять другого человека и быть понятым, нужно прежде понять Бога, открывающего Себя через Евангелие. «Евангелие утверждает, что путь к пониманию человека лежит через милосердие, которое укрощает эгоизм, через смирение и терпение, укрощающие гордыню»[4]. Даринька в данном случае не подарила, но вернула Виктору Алексеевичу основу жизни, которую он было утерял. Не менее важна и дата, на которую указывает автор. В данном случае важен не год, ибо 31 июля по календарю отмечается Предпразднство Происхождения честных древ Животворящего Креста Господня. В этот день готовится человек встретить праздник, на котором будет положен вынос креста для поклонения на всенощной и для водоосвящения после Божественной Литургии (и что важно, в просторечии этот праздник называется

«первый Спас»). Для героя подарок стал началом нового пути, ибо сказано: «Возьми крест свой, и следуй за Мной» (Мк. 8:34).

Авторский замысел – дать преображенного во Христе человека – ведет и изменяет другого героя, князя Дмитрия Вагаева. Встретив Виктора Алексеевича и будучи представленным Дариньке, Вагаев на следующий день пришёл к ним с визитом. Стоит обратить внимание на сюжетно-композиционную линию этого героя. Чаще всего о нём кто-то рассказывает; в судьбоносные моменты жизни он показан через призму восприятия других. Его очередное появление перед Даринькой сродни вихрю: «Она непонятно онемела, растерянно на него глядела, исподлобья, не осознавая, как в наваждении. Но он мигом сорвал оцепенение, быстро поцеловав ей руку и чётко щелкнув и позвонив. Спросил о Викторе, о здоровье, почему она так бледна, порадовался ёлке, развёл и всплеснул руками на стол с закусками – "фу-ты, какая роскошь!" – заявил весело, что голоден чертовски и попросил разрешения выпить за её драгоценное здоровье. Даринька обошлась и оживилась… Вагаев был сегодня блестящ необычайно: в белом ментике в рукава, опушённом бобровой оторочкой, весь снежно-золотистый, яркий, пушистый, гибкий, обворожительный. Его настойчивые, чёрные глаза, похожие на вишни, любовались ею откровенно, и Даринька это понимала. Лицо Вагаева было располагающее, открытое, ничего "страшно-грешного" не чувствовалось в глазах добродушно усмешливых, блестящих, мягких, вдруг обливавших лаской; было скуласто даже, без всякой писаной красоты, но могло чем-то нравиться – усмешкой красивых губ, вырезом подбородка или той бойкой чернявостью от ресниц и глаз, от чего-то неуловимого в их взгляде, от смуглого румянца…» (5, 90). Манера поведения Вагаева вызывает аллюзию с пушкинскими гусарами: «Сюда гусары отпускные / Спешат явиться, прогреметь, / Блеснуть, пленить и улететь»[5]. Действительно, подарки Вагаева – заводной гусарчик; «козыряние», как знак внимания, на забеге; шампанское в театре и проч. – всё это обычный путь достижения цели, которую ставит перед собой завоеватель. Но Дарья Королева явилась для князя не целью, а стала тем самым «перепутьем», которое позволило выбраться на правильную дорогу. Зарубки этого пути Шмелёв рисует ярко, каждый раз отмечая смятение или радость, или состояние, близкое к благоговению. Сам Вагаев признается Дариньке: «Вы особенная… вы непохожи ни на кого!... сегодня четвёртый раз как я вас вижу, и всякий раз вы – другая… какая-то для меня загадка. Кто Вы?» (5, 103).

Виктор Алексеевич в своих записках вспоминал о Вагаеве: «…С Димой случилось чудо… Вагаев полюбил! Этому я не верил… Женщины ему легко давались, были у него победы и во дворцах… не верится, какие крепости ему сдавались… Но в Дариньке столкнулся… с чем-то…» (5, 189). Это стало началом пути, на котором Вагаев будет учиться быть чутким к окружающим его людям. И характерная деталь – о большом чувстве узнали, когда вышла его книжка «Голубое». И думается, её основу составили те самые «голубые» письма к Дариньке, которые «он продолжал писать, уже не прося ответов, просил дозволения писать ей» (5, 256).

Первая книга заканчивается известием о гибели героя. Виктор Алексеевич в поезде, увозящем их с Даринькой в Мценск, читал газетную заметку о переправе через Дунай: «В жаркой схватке пал геройской смертью… "прикомандированный по личной просьбе к …-му казачьему полку ротмистр лейб-гвардии Гусарского Его Величества полка князь Вагаев Димитрий…"» (5, 268). И опять важная деталь: в заметке чуть-чуть изменено имя князя. Шмелёв предлагал своим читателям самим подумать над тем, какой путь прошел герой от «игрушечного гусарчика» до Димитрия Вагаева, героя русско-турецкой войны 1877-1878 гг.

Однако во второй книге романа выясняется, что Дмитрий жив. Об этом Дариньке сообщает Кузюмов: «Пуля пробила глаз <…> Глаз вытек, но пулька осталась в голове. И он пишет ко мне с волынцем: "прибавил весу… на пульку" <…> Как подлечится, думает опять… "весу добирать"» (5, 352).

На чудесную историю воскрешения из мёртвых Дмитрия Вагаева повлияла О.А. Субботина-Бредиус. 13 октября 1941 г. Шмелёв писал ей: «…знай, если "Пути Небесные" будут написаны, это только через тебя – и пусть все мои читатели и – особенно – читательницы знают, что <u>должны</u> <u>тебя</u> благодарить. И за Диму – воскрешённого, – Т е б я, Тебя, – только!»[6]. Но думается, воскрешение Димы во второй книге ничуть не меняло замыслов писателя, потому что он, вслед за Виктором Алексеевичем, был уже другим, переставшим быть «никаким по вере» (5, 19).

Всех своих героев повествователь оценивает через призму опыта человечества, закреплённого в Библии. Проводимые в романе аллюзии с Ветхим Заветом, Новым Заветом, Откровением св. Иоанна Богослова (в некоторых случаях точные указания на тексты Евангелия!), дают возможность осознать таинственный процесс преображения человека. Это позволяет говорить о выборе человека и видеть те искушения,

которые оказываются сильнее воли человека: «И воззрел [Господь] Бог на землю, и вот, она растленна, ибо всякая плоть извратила путь свой на земле» (Быт. 6:12).

Шмелёв отразил в повествовании и другой путь, когда человек выбирает жизнь не по совести. Писатель ненавязчиво подчёркивает, что человек состоит из плоти и духа; духовность и чувственность – это два полюса, между которыми – совесть. Перед каждым человеком стоит дилемма: или насытиться, или уразуметь. Тот, кто внимает совести, выбирает духовность, кто нет – калечит свою душу запретными радостями. В итоге этот выбор и этот путь оборачиваются бедой: «Злое наказание – уклоняющемуся от пути, и ненавидящий обличение погибнет» (Притч. 15:10).

Речь в данном случае пойдет о другой категории героев романа: бароне Ритлингере и его подручной, тете Пане. Страшная кончина барона только подтверждает предрекаемое каждому: «человек, сбившийся с пути разума, водворится в собрании мертвецов» (Притч. 21:16). Путь, по которому шел барон, был его свободным выбором; он добровольно избрал путь греха. И в этом своем ненасытном желании запретных радостей он пачкает всё и вся. Так, Дариньке было неприятно сравнение, которое позволил себе барон по отношению к ней: «жемчужина с чудотворной иконы Страстной Богоматери» (5, 130).

Вехи жизненного пути барона писатель как будто очерчивает мазками, не выписывая деталей. Но это только первое впечатление, детали, и весьма характерные, присутствуют и здесь. Остановимся только на одной. Старая цыганка Мироновна из трактира «Молдавия» гадает дорогим посетителям: «…раскинула затрёпанные карты, особенные, гадальные: за туза был толстый зеленый дьявол, с лиловым язычищем, прыгали чертенята и бесовки, и всякие странные фигурки. Барону выгадалась "тяжелая дорога". Виктору Алексеевичу – "путаные заботы, тяжелая болезнь" <…> Вагаеву нагадалась "далекая дорога, а назад… и дороги нет". Даринька гадать не стала, как ни просил барон» (5, 142). Мелочь, которая характеризует общество в целом: люди стали верить картам больше, нежели Божьему промыслу. И только Даринька помнит заветы святых отцов: ворожба запрещена Церковью, и обращение к гадалкам грозит шестилетней епитимией и отлучением от приобщения Святых Таин.

Что же касается результата гадания, то стоит отметить, в данном случае – барон единственный человек, которому правильно указан его путь. Но вот уточнение необходимо – какая дорога? и в какой жизни?

Видение Дариньки о страшной кончине барона подтвердилось самой жизнью: «В газетах сообщали о самоубийстве барона Р. Его нашли на косяке, в зимнем саду, под пальмой: удавился на шелковом шнурке, висел весь синий, с вываленным языком, ужасный...» (5, 266).

Ритлингер прервал свою жизнь, как прерывает человек, находясь в страшном унынии. Казалось бы, страшная жизнь – страшный итог. Но это только начало другого пути; чтобы понять это, достаточно вспомнить о написанном в X веке эсхатологическом сочинении (сказании о посмертной судьбе человеческой души) «Хождение Феодоры по воздушным мытарствам». Оно вызывало большой интерес не только у древнерусского читателя, но и последующие поколения обращались к опыту старицы Феодоры, прошедшей все ступени мытарств по пути к вратам небесным. Не вдаваясь в подробности апокрифа, следует упомянуть, что барон Ритлингер не пройдет мытарства пятнадцатого, которое «называлось кумирослужение и всякая ересь», и мытарства шестнадцатого, которое «называлось прелюбодеянием»[7]. Чудачества «светского баловня» обернулись смертью, но не той, что называется успением, а той, что смердит. И вот тогда, воистину, «тяжёлая дорога» предстанет пред ним во всей тяжести.

Вторая книга романа качественно отличается от первой чудесным восприятием мира. Автор доносит до читателя мысль, что воцерковлённому (т. е. преображаемому) человеку дано понять, какую дорогу он избрал; и на этом пути осознать, это Бог любит человека не за что-то, а просто потому, что человек – Его создание. Не случайно Даринька, склонившись перед неразличимым ликом Святителя, видит «два лика... приемлющего моленье Спаса – и молящегося Ему Святителя. Оба лика, казалось, связаны были светом, исходившим от них: светом неизреченной Благости – неугасимой веры» (5, 295). И в прояснявшемся образе увидала Даринька свиток с начертанным: «Аз есмь пастырь добрый... и душу Мою полагаю за овцы» (5, 295).

Оба героя, Виктор Вейденгаммер и Дмитрий Вагаев, встретившись с Дарьей Королевой, были изумлены её непохожестью на других. И оба пытались понять её, и оба истолковали её одинаково, один раньше в «Голубых письмах», другой – по прошествии многих лет согласившись с мнением друга: «Он <т.е. Вагаев. – *О.Б.*> говорил о "золотинках" в ее глазах, о "материи Божества", неведомыми для нас путями просыпавшейся из Божественной Кошницы и оставшейся на земле: "эти золотинки Божества в глаза упали и остались... кротость,

неизъяснимый свет, очарование, святая ласка, чистота и благость… в е ч н о е в ней светилось, от той Кошницы"…» (5, 258).

Шмелёв оставляет своих героев счастливыми: «С того часу жизнь их получает путь. С того глухого часу ночи начинается "путь восхождения", в радостях и томлениях бытия земного» (5, 439). Именно в этих словах заложена мотивация странничества, о котором в дальнейшем собирался писать И.С. Шмелёв; впрочем, и судьба рясофорного монаха Виктора (Вейденгаммера) вела автора к тому же. Племянница писателя и хранительница его архива Ю.А. Кутырина пришла к выводу, что «Пути Небесные» ставят целью «дать опыт религиозного романа: он связывает читателя с замечательнейшим духовным центром… Оптиной Пустыней…» (5, 474). С уверенностью можно сделать предположёние, о чем мог писать Шмелёв далее: это была тема духовного странничества. Один из столпов Оптиной пустыни, Преподобный Амвросий Оптинский писал своей духовной дочери, откликаясё на ее просьбу объяснить, что есть странничество: «…Странничество духовное не в том состоит, чтобы странствовать по свету, а в том, чтобы живя на одном месте, проводить странническую жизнь, не имея собственного угла, как Сам Господь свидетельствует о Своем странствии, глаголя: *лиси язвины имут, и птицы небесные гнезда: Сын же Человеческий ее имать где главу подклонити* (Лк. 9: 58)»[8].

Всей своей жизнью герои повествования шли именно к такому странничеству. Свидетельства об этом рассыпаны по всему роману. Так, Карп, спустя много лет, когда «жизнь изменилась», «почитал Дариньку, называл её подвижницей и святой» (5, 235). Старец Варнава говорил Дариньке: «…Без ряски, а монашка. И пускай нас с тобой бранят… Сколько ни черни нас, черней ряски не будем. Вот и послушание тебе» (5, 248). Матушка Аглаида пророчески вещала ей: «Ми-лая… кто и в обители, да без обители… а кто и без обители в обители» (5, 364). Впрочем, и про себя Виктор Алексеевич часто говорит: «когда я изменился». Более того, замысел писателя ввести в структуру романа историю Оптиной пустыни, среди монахов которой и будет Виктор Алексеевич Вейденгаммер, только подтверждает высказанное мнение о возможной разработке этого пласта духовных поисков героев и общества, потому что путь небесный есть путь отречения от себя, путь любви к ближним.

Но всё же это только замыслы, которые можно пунктирно воссоздать по крупицам, разбросанным в записных книжках и письмах. Книга же заканчивается тем, что героев романа больше не мучает страх

перед будущей жизнью, они приняли душой то, что им завещано: «Не бойся, ибо Я с тобою; не смущайся, ибо Я Бог твой; Я укреплю тебя, и помогу тебе, и поддержу тебя десницею правды Моей» (Ис. 41: 10). Оттого-то Даринька так убеждённо говорит мужу своему после своего разговора со священником: «И еще сказал... – "пойдите к другим, пожалейте других, и ваши скорби сольются с ихними и обратятся даже в радость, что облегчили других. Вдумайтесь в слова Христа: "да отвержется себе", и вам раскроется смысл Его слова: "иго Мое благо, и бремя Мое легко"» (5, 387). И Вейденгаммер вслед за ней выводит свой жизненный принцип: «...раствориться в других...» (5, 388). Читатели же вслед за любимыми героями, выстрадавшими истину, начинают понимать и принимать простое правило жизни: «Если Бог за нас, кто против нас?» (Рим. 8:31).

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Переписка двух Иванов*: (*1935–1946*). С. 393.

[2] И.А. Ильин в работе о творчестве Шмелёва сделал ценное открытие, утверждая, что «его слова прозрачны и в то же время насыщены. Иногда бывает так, что эта насыщенность делает самый стиль его не-сразу-прозрачным» (*О тьме и просветлении*. С. 352).

[3] *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1882. Т. 4. С. 335.

[4] *Протоиерей Иоанн Гончаров.* Многие поищут войти, но не возмогут. Слово пастыря к современному человеку. СПб., 2002. С. 162.

[5] *Пушкин А.С.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1986. Т. 2. С. 312.

[6] *Роман в письмах*. Т. 1. С. 245–246.

[7] Библиотека литературы Древней Руси: В 20 т. СПб., 2003. Т. 8. С. 509, 511.

[8] Душеполезные поучения Преподобных Оптинских старцев: В 2 т. [Б.м.], 2003. Т. 2. С. 420.

Макарова Л.А.
(*Москва*)

ОБРАЗ РУССКОЙ МОНАХИНИ В РОМАНЕ И.С. ШМЕЛЁВА «ПУТИ НЕБЕСНЫЕ»

Описания женской судьбы, тесно связанной с участием в церковной жизни, Христоцентричного бытия женщины довольно часто имеют место в житиях и почти не включаются в художественные произведения. Проза И.С. Шмелёва в этом отношении – уникальное явление в истории мировой литературы.

В романе «Пути небесные» наряду с другими персонажами Шмелёв создает образ матушки-наставницы Агнии, на первый взгляд эпизодический, если судить по вниманию к этому характеру со стороны автора, по объему художественного пространства, непосредственно занимаемого этим образом. Однако значение духовного влияния на главную героиню романа Дариньку этой мудрой и проницательной, в то же время простой, сердечной, отзывчивой, по-детски наивной монахини необычайно велико.

Первая встреча читателя с монахиней представлена через восприятие Вейденгаммера: «Он увидал <...> у окна на стуле сухенькую старушку, торопливо повязывавшуюся платочком. Старушка видимо только что читала: лежала толстая книга и на ней серебряные очки. Были большие образа и ширмы, и обвитая комнатным виноградом арка в другой покой <...> Он смотрел на неё смущенно: такая она была простая, ясная, ласковая, доверчивая... совсем она простосердная... такую всегда обманешь» (5, 37). Заметим, что нечаянно подуманное скоро становится воплощённым замыслом соблазнителя.

При встрече с благостной «старушкой» Виктор Алексеевич вдруг понимает своё состояние «мерзости», её светлый образ побуждает его увидеть своё несовершенство, скрытую порочность: «Простые слова, самые ходячие слова сказала матушка Агния, но эти слова осветили всего меня, всю мерзость мою показали мне. Передо мной была чистота, подлинный человек, по образу Божию, а я – извращенный облик этого "человека"...» (5, 39) Здесь к главному герою впервые приходит осознание своей греховности и повреждённости духовного состава, ещё не понимание, но интуитивное ощущение серьёзности и важности монашеского служения. Здесь уже лирически намечена авторская интерпретация пути героя.

Для автора в этой оценке есть нечто личностное, может быть, даже автобиографическое. Вспомним «Путевые очерки. На скалах Валаама», когда юный Шмелёв, общаясь в обители с монахами, чувствовал нечто подобное – неловкость, стыд, трепет перед монашеским служением.

Когда матушка Агния с Даринькой пришли поблагодарить Виктора Алексеевича за пасхальные подарки, инженер опять чувствует стыд и смущение от «простоты-невинности» пришедших. Самые значительные моменты жизни главной героини, узловые сюжетные повороты всегда связаны с образом монахини. Именно матушка Агния похлопотала, чтобы девушку приняли в монастырь. Настрадавшуюся в миру бездомную сироту матушка Агния поселила в своих покоях, вместе с ней молилась, исподволь руководила духовной жизнью девушки, помогая освоиться в новой для неё обстановке. От Агнии переняла Даринька опыт духовного повиновения высшим силам бытия, любовного служения Христу и Церкви.

Так случилось, что именно монахиня Агния привела Дарью в дом к Виктору Алексеевичу поблагодарить благодетеля за пасхальные подарки; она же наказала девушке идти к барину, если с ней что-то случится. В день смерти монахини Даринька пришла в дом Виктора Алексеевича, как оказалось, навсегда. Когда Даринька заболела, ей приснилась матушка Агния и, как это бывает во сне, сделала то, что абсолютно недопустимо было в реальном монастырском быту: погладила юную послушницу по чреву. Эта сцена предваряет Даринькино невольное падение, совращение её Вейденгаммером и уход из монастыря. Было и ещё несколько значимых снов, в которых монахиня предупреждала о чём-то серьезном или уберегала от чего-то. Например, Агния явилась Дариньке в день начала войны, на которой впоследствии погиб Дмитрий Вагаев.

Мистическая, тонкая связь главной героини с монахиней-наставницей прослеживается на протяжении всего романа. Это обстоятельство обусловлено и тем, что Даринька-сирота отзывчива на ласку по-доброму расположенного к ней человека, и покровительственным и вместе с тем ненавязчивым отношением к ней милосердной матушки Агнии, и собственной склонностью Дариньки к духовному служению.

При первой же встрече Виктора Алексеевича с Даринькой на улице в ночной Москве девушка рассказывает ему о матушке Агнии: «Он узнал, что не к кому ей идти, только матушка Агния её жалеет, монахиня в Страстном…» (5, 29). Матушка Агния не просто помогает Дариньке оглядеться и начать новую жизнь в монастыре, – она

сопровождает её и в посещении дома Вейденгаммера, и даже после своего ухода в вечность предостерегает в самые ответственные или опасные минуты жизни, удерживая от греха и соблазна, являясь в вещих снах.

Невидимые нити, связывающие реальный и ирреальный миры, заявляют о себе в описаниях снов главной героини. Монахиня Агния, являясь как бы проводником между двумя пространствами бытия, естественным образом вплетается в художественную ткань произведения как персонаж, на полных правах действующий в земной жизни. Агния уже приобщилась к «путям небесным», уже прошла земной путь искушений, страданий, духовного опыта, просветления и теперь не оставляет свою подопечную, направляя её в путях земных. Присутствие покойной матушкой Агнии в нравственной жизни Дариньки способствует её духовному укреплению, утверждению в православной вере, напоминает ей в трудные и опасные минуты о настоящем – не ложном – призвании.

Матушка Агния и монастырские сёстры стали своего рода мерилом благочестия не только для самой Дариньки, но и для Виктора Алексеевича. После того, как девушка ушла из монастыря, самым большим горем для неё было, что «она не смеет пойти на могилку матушки Агнии, не смеет поднять глаза на матушку Виринею-прозорливую, переступить порог святой обители… что часто видит в снах матушку Агнию, всегда в старенькой кофте, всегда печальную» (5, 52).

Автор не даёт прижизненного описания монахини Агнии как старицы или пророчицы, что объяснило бы явления матушки в вещих снах, но любовь к Дариньке, духовная ответственность за неё проявляются и после того, как наставница перешагнула порог вечности. Когда Даринька слишком нарядно оделась на панихиду, то «ужасалась на себя» и повторяла: «…Что бы матушка Агния сказала, если бы видела!» (5, 69).

Ещё одна монахиня, которую Даринька сознаёт как безусловный для неё авторитет, – вратарница Виренея, которая сразу отметила, что не жилица Дарья в монастыре, о чём героиня вспоминает много лет спустя: «Было мне указание <...> Матушка Виринея, вратарница, слыла за прозорливую. Ещё в первый день, как вступила я в обитель, поглядела мне на лицо и говорит: "а ты, ласточка-девонька, не улети от нас, глазки у тебя за стенку смотрят"» (5, 51). Вопреки традиционному правилу проявлять строгость по отношению к ушедшим из монастыря, Виринея очень тепло и ласково относится к бывшей послушнице,

утешает её, удерживается от упрека за содеянное.

Монахини, изображенные Шмелёвым (матушка Агния, привратница Виринея, матушка Раиса), изначально сознавали слабость юной послушницы Дариньки, но полюбили её и не утратили к ней любви после вынужденного ухода девушки из монастыря.

Отнюдь не рафинированная или условно-романтическая вера и жизнь предстают перед взором читателя; во всей сложности и запутанности земных человеческих путей показана в романе реальность, современная автору. Образ Дариньки, впитавшей в себя опыт монастырской жизни, сохранившей в своей памяти образы подвижниц-монахинь, становится духовным ядром произведения. На нее нисходит свет веры, и потом она сама его излучает. Этот свет она принимает в себя не только от икон, храмов, благодатной природной и небесной красоты, но и от удивительных в своей кротости и строгой преданности Православию женщин-монахинь. Они ей помогают в минуты опасных обольщений, через них она постигает путь предназначенного ей свыше жизненного служения.

В романе явственно пересекаются линии главных героев и непосредственно или имплицитно принимающих участие в их драматических судьбах насельниц православной обители. И матушка Агния, и вратарница Виринея имеют прямое отношение к духовному преображению Виктора Алексеевича и других героев, осиянных светом веры, исходившим от Дариньки.

Сложный путь религиозного прозрения и смиренного подчинения Истине открывает читателю Шмелёв, исподволь влияя на своих читателей, как сохранивших традиции своих прадедов, так и отошедших от веры, но жаждущих духовного просветления.

Коршунова Е.А.
(Харьков)

СПЕЦИФИКА «МОСКОВСКОГО ТЕКСТА» В РОМАНЕ И.С. ШМЕЛЁВА «ПУТИ НЕБЕСНЫЕ»

Выделение «московского текста» особенно закономерно в творчестве И.С. Шмелёва, «коренного прирождённого москвича, с московским говором, с московской независимостью и свободой духа»[1]. Многие произведения писателя написаны о Москве (очерки «Сидя на берегу» (1925), «Богомолье» (1931), «Няня из Москвы» (1933), «Лето Господне» (1944), «Рождество в Москве» (1945), «Пути небесные»

(1950)). Москва в них является не просто местом действия, но важнейшим смыслообразующим центром. Об этом писали В.М. Гуминский[2], С.В. Шешунова[3], Л.Ю. Суровова[4] и другие исследователи, обращавшиеся к московской тематике творчества Шмелёва на материале таких произведений, как «Лето Господне», «Няня из Москвы» и др. Задача нашей статьи – анализ «московского текста» в романе «Пути небесные» (1934–1947), до сих пор в указанном аспекте не рассматривавшемся.

Действие итогового романа Шмелёва происходит преимущественно в Москве. В своем произведении Шмелёв обращается Москве XIX в., 1870-х гг.,в которой ещё сохранились такие ценности, как дом, семья, культура, память, хотя писатель и видел Москву XX в. Н.В. Корниенко объясняет это так: «Полное именование XIX в. и выдуманное имя XX в.; между ними два разведённых к разным ценностным центрам мировоззрения и ритма жизни. В XIX – Бог, Церковь, пейзаж, портрет, любовь, семья, дом; в XX – новое имя и новый мир, знающие лишь логику отрицания, ведущую к пустоте… Удержать связь между веками может только человек вспоминающий»[5]. В этом Шмелёв отличается от писателей-современников М. Булгакова и А. Платонова, которые в своих «московских» романах («Мастер и Маргарита», «Счастливая Москва») «заставили заговорить "новую" Москву, чтобы найти в её странном, а порой и гротесково-страшном облике вечные черты»[6].

Шмелёв изображает Москву именно глазами москвичей («Голуби», «Лето Господне», «Няня из Москвы» и т.д.), подчёркивая московское происхождение персонажей. Этим «московский текст» словно противопоставляется «петербургскому», в котором о Петербурге, как отмечал В.Н. Топоров, говорят «непетербуржцы»[7]. Главные герои романа Шмелёва – коренные москвичи. Так, об отце Вейденгаммера сказано, что этот немец, давно обрусевший, возглавлял «благородный пансион» в Москве. «Русскость» закрепляется литературной ассоциацией: старик Вейденгаммер напоминает Карла Ивановича из «Детства и отрочества» Л.Н. Толстого.

С Москвой связана завязка сюжета «Путей небесных»: именно в этом городе пересекаются пути скептика-позитивиста Виктора Вейденгаммера и «юницы чистой» Дарьи Королёвой. Москва представлена определёнными локусами, в совокупности которых возникает не просто традиционный, но в чём-то особенный образ города. Анализ этих локусов позволяет определить функции «московского текста» в последнем романе Шмелёва.

Москва предстаёт в «Путях небесных» в двух ликах: сакральном и секуляризованном. Шмелёв последовательно разделяет город и его локусы на святые и светские. Среди первых центральное место занимает Страстной монастырь, не только находящийся в географическом центре города, но и являющийся духовным центром первого тома. Важен для героев Вознесенский монастырь в Кремле, многочисленные часовни и церкви в честь свт. Николая, кладбища. Срединным, «промежуточным» локусом становится дом Вейденгаммера, в котором Даринька находит пристанище от козней тёти Пани, искушений Вагаева и т.п.

Вторая группа – светские локусы: рестораны, ипподром, «Салон-де-Варьете», театры, которые у Дариньки ассоциируются с языческими ристалищами, «приют» тёти Пани. Все эти локусы служат обозначением не только светской, но и развращённой Москвы, изнанки красивой мирской жизни. Средоточием её являются Тверской бульвар, Трубная площадь, Ямская улица, греховный «Эрмитаж». Эти места как бы знаменуют в романе всё то «земное», чему сопротивляется Даринька. Изображение греховных локусов стало особенностью именно последнего романа, нигде ранее Шмелёв не уделял им столько внимания. Возможно, писатель желал этим доказать объективность своего видения жизни столицы и России вообще, а также контрастно противопоставить подлинное – неподлинному.

В романе «Пути небесные» автор часто изображает праздничную Москву, шумную и суетливую. Подробно описываются рождественские торжества и подготовка к ним, праздничные обеды у Крынкина на «Воробьёвке», в «Большом Московском», в Сундучных рядах, походы за покупками на Кузнецкий, в пассажи, на Арбат. Предпраздничная Москва не имеет какого-либо устойчивого инварианта смысла, то «подсвечивая» радостное настроение Дариньки и Вейденгаммера в первые месяцы совместной жизни, то выявляя «паучиную сеть» тёти Пани, раскинутую вокруг главной героини. Гулянье с тётей Паней напоминает движение по кругу, некое бесовское кружение, как бы одурманивающее и усыпляющее бдительность Дариньки: «Бульварами, Тверской, к театрам. Проехали Петровкой. Вернулись на Кузнецкий мост <…> На Лубянку. Никольской и рядами. Охотным рядом <…> По Неглинной. На Неглинной тоже был дом барона, главный. На Тверскую. Также и на Тверской был дом барона <…> От этого кружения голова у Дариньки кружилась, дремали мысли. Опять попали на Кузнецкий» (5, 154-155). Нужно заметить, что практически все московские локусы, упоминаемые в романе, относятся

к центральной части Москвы, образуя собой как бы пространственное кольцо. Образ круга в изображении Москвы традиционен для поэтики «московского текста». Восходя к истории создания города, семантика образа города как круга характерна и для литературы XX века («Доктор Живаго» Б. Пастернака и др.). Образ круга при этом может мыслиться как амбивалентный.

С образом праздничной Москвы в романе Шмелёва связана ещё одна важная оппозиция – «столица / провинция». После пребывания в Уютове (уютном месте), с которым связываются представления о тихой, размеренной жизни, Москва кажется Дариньке очень шумной и суетливой. Автор выражает свою мысль о превосходстве «почвы» над суетой «века сего» устами любимой героини: «...вспомнилось Уютово – покой и тишина» (5, 370).

В судьбоносную ночь встречи с Виктором Алексеевичем Даринька опускается на лавочку напротив Страстного монастыря. Эта случайная остановка оказывается символической: она подчёркивает значение Страстного монастыря как места духовного очищения героини, шедшей к нему по Пречистенскому бульвару. В этом же монастыре, слушая не без волнения церковное пение, сам того ещё не осознавая, начинает свой путь духовного очищения Вейденгаммер. Духовное пробуждение Вагаева начинается также у стен Страстной обители, где все трое: Даринька, Вейденгаммер и Вагаев – случайно укрылись от метели. Даринька узрела в этом свой смысл: напоминание о покаянии в стенах той обители, которую она покинула. Стояние у стен Страстного после пребывания в театре, где плясунья пела прекрасным телом страстную «Меланхолию», осознается героиней как немой укор Пречистой, отводящий от дальнейшего погибельного пути на «голубках» от Эрмитажа к «Яру». Этот путь – от Страстного вниз к «Яру» – «остался в памяти Дариньки безоглядным мчаньем куда-то в прорву» (5, 136). Как видим, автор намеренно соотносит названия и местоположения опорных локусов: церкви противопоставляются театрам и местам развлечений, которые расположены внизу (оппозиция низ/верх, греховное/священное). Подобная структура городского пространства выявлена И.А. Канунниковой в рассказе И.А. Бунина «Чистый понедельник», фабула которого (верующая героиня увлекает за собой героя-атеиста) отчасти напоминает событийную основу шмелёвского романа[8]. Однако о бунинском рассказе нельзя сказать, что «перед нами открываются две разные Москвы – Москва богемная и Москва патриархальная <...> перед нами именно одна Москва, в которой непонятным образом сочетаются, как в

трактире Егорова в Охотном ряду, "внизу дикие мужики", а верхнем этаже "блины с шампанским и Богородица Троеручица"»[9]. Москва Бунина – культурная мозаика, калейдоскоп, город, соединяющий в себе черты Запада и Востока: «Василий Блаженный – и Спас-на-Бору, *итальянские* соборы – и что-то *киргизское* в остриях башен на кремлёвских стенах...»[10]. Шмелёв же, в отличие от Бунина, семантически акцентировал сакральное пространство, считая его центральным для формирования образа Москвы и подчёркивая первостепенную роль московских святынь в духовной эволюции героев.

У стен Страстной обители преобразился Вагаев, почувствовав «святое» в Дариньке, как признавался он сам в «голубых» письмах из Петербурга. Стояние у стен обители полностью изменило легкомысленного гусара, он полюбил впервые, по-настоящему. Эта любовь преобразила его, заставила пойти на добровольную жертву, отправиться добровольцем на войну. Таким образом, обитель, связывая воедино судьбы героев, направляет их земные пути к горним высотам.

Накануне встречи с Виктором Алексеевичем юную героиню направил к Страстному монастырю бутошник, в котором Даринька признала святителя Николая: возле берега Москвы-реки стояла его часовня. Образ святого незримо покровительствует героям, в конце романа спасая уже не Дариньку, а Вейденгаммера от тьмы неверия. Заинтересовавшись спасителем Дариньки, умершим несколько лет назад и похожим на Миколу Строгого, герой с удивлением обнаруживает то, чего раньше не замечал: по всей Москве церквей, посвящённых этому угоднику «со-рок восемь, с монастырскими-с, не считая домовых!..» (5, 398). У церкви Николы Мокрого живет ювелир Борелиус, ставший свидетелем чуда: «угодник-батюшка самый редкостный камушек его от воров прикрыл, не могли увидеть... с о б о й прикрыл» (5, 412). В каморке у Борелиуса земное дело Вейденгаммера (поиск самоцветов для Дариньки) вливается в небесный промысел (эти самоцветы охраняет сам Угодник, зная наперёд о приходе Вейденгаммера). Переживая мистический смысл происшедшего, бродя улочками Зарядья, где опять же в изумлении обнаруживает он две церкви свт. Николая. Вейденгаммер чувствует «скрещение путей», с этого момента он становится на путь небесный. А Москва, словно охраняемая святителем, поднимается над суетой, в которой живут люди из века в век. «Каждый черпает из неё своею мерой. Черпните и вы – своей» (5, 418). К образу святителя Николая Шмелёв обращается неоднократно: достаточно вспомнить чудо

обновления иконы в мае 1918 г., описанное в рассказе «Москва в позоре», или роман «Няня из Москвы». В статье «800-летие Москвы» (1947) Шмелёв прямо указывает на особую роль этого иконообраза для Москвы: «...Москва стоит, ж и в а я . Чем держится? Не сказать ли народным словом – "Николой-Угодником держится"? не под незримым ли Покровом-Омофором?» (7, 563).

Священная Москва выводит героев из суеты Москвы светской, воплощая тем самым творческий замысел автора – создание духовного романа.

В последнем романе Шмелёва «московский текст» обретает ещё одну особенность: он способен «переодеваться» в «петербургский». Сопоставление-противопоставление Москвы и Петербурга, ставшее традиционным для русской литературы, возникает на страницах романа «Пути небесные» в главе «Знак». Оценивая лихое козыряние Вагаева, рассказчик замечает: «Правда, Москва – не Петербург, в Москве многое с рук сходило по доброте начальства и мягким нравам» (5, 113). Антитеза двух столиц строится по достаточно распространённой схеме: холодный, чиновничий Петербург противопоставлен тёплой, патриархальной Москве.

Миражный город настойчиво вмешивается в жизнь главных героев Вейденгаммера, Дариньки и Вагаева. Собираясь на испытание своего проекта в Петербург и со временем желая переехать туда, Вейденгаммер поначалу не чувствует ничего неприятного, в отличие от более чуткой Дариньки, которая «почему-то страшилась Петербурга, его "злокозненной канители"» (5, 119). Приехав в город, Вейденгаммер окунётся в эту жизнь сполна. Находясь под влиянием волшебного Петербурга, который существует словно во сне, Вейденгаммер воспринимает происшедшее в нём как ненастоящее, называя это пребывание «дьявольскими днями»: «Рассказывая об этих "дьявольских днях", Виктор Алексеевич особенно подчёркивал стремительность и сплетение событий, будто вражеская рука толкала Дариньку и его в бездну <...> В те дни чувствовалось ему, что совершается что-то страшное. О том, что случилось с ним в Петербурге, он подробно не говорил. Он лишь с недоумением пожимал плечами, как будто не мог понять, как это с ним случилось самое гадкое, самое грязное, что было в его жизни, когда все его помыслы и чувства были направлены "к единому свету жизни", к оставшейся в Москве Дариньке. – Когда наваждение прошло и я очнулся, – рассказывал он впоследствии, – мне тогда же, в раскаянии и муках, пришло на мысли, что со мной случилось необычайное, бесовское, и

меня охватила жуть. Помню, что так и подумалось тогда, при полном моем неверии в бытие этого "бесовского". Такое сплетение случайностей и событий, и всё, кажется, для того, чтобы в Москве что-то делалось. Я рвался, мучился, а меня держало в Петербурге… и удержало» (5, 248-249).

Петербург «держит» Вейденгаммера, заставляет пройти через различные испытания: начиная с промедления в рассмотрении проекта и заканчивая внезапной оглушительной страстью к венгерке Ялли, проповедующей свободную любовь в духе Жорж Занд. С этой «жоржзандочкой» Вейденгаммер, словно гоголевский персонаж, гуляет по Невскому проспекту, ставшему воплощением фантасмагорических чар Петербурга. Именно после прогулки по Невскому Вейденгаммер «всё забыл», поддавшись влиянию искусительницы, словно его опоили чем-то, околдовали, лишили воли и разума.

Необходимо отметить, что в петербургскую ситуацию попадает не только Вейденгаммер, находящийся в этом городе, но и Даринька с Вагаевым, оставшиеся в Москве. И сама Москва уже становится не большой цветущей деревней с Кремлём-сердцем, а «зимним, метельным городом соблазнов, чьи скамьи на бульварах напоминают Петербург» (5, 13). Действительно, все «метельные» главы в Москве приходятся на период пребывания Виктора Алексеевича в Петербурге. Москва на некоторое время как бы охватывается петербургским настроением. Это настроение полностью перестраивает отношения героев: Даринька вдруг ощущает себя обманутой Вейденгаммером и мыслит свое будущее с Вагаевым. В это время сам Вейденгаммер забывает о Дариньке с венгеркой Ялли. Петербургские чары окутали Дариньку и начались, как называла их Даринька, «дни безумия». «После Даринька ужасалась, как могло случиться, что она всё забыла и предалась прелести. О том, что было с ней в те дни, она говорила с недоумением: "Я себя не слышала, как во сне" <…> В ней поднялась обида и "почти ненависть", чувство, раньше ей не знакомое. Виктор Алексеевич представился ей таким же грязным, как бывший хозяин Канителев, от которого она убежала на бульвар в памятную мартовскую ночь <…> Всё представилось как обман, как яма, в которую её столкнули» (5, 192; 160). Шмелёв все время подчеркивает «ненастоящесть» настроения Дариньки, вызванную злокозненной фантастикой Петербурга. «Она сама не знала, что действительно было с ней и – что ей только "привиделось"» (5, 149). Еще одним искушением является любовь Вагаева. Его приходы и встречи с

Даринькой непременно сопровождает метель, символизирующая стихийную страсть Вагаева, саму стихийность их взаимоотношений. В петербургском помрачении Даринька видит себя Татьяной Лариной, которая безумно влюблена в Вагаева-Онегина, но вынуждена оставаться со своим мужем-генералом – Вейденгаммером. Пушкинские цитаты и сравнения поясняют настроения и поступки героев. Петербург запутывает и губит судьбы героев, внося неразбериху. Подобная трактовка северной столицы отвечает петербургской мифологии: по свидетельству В.Н. Топорова, в XX веке развитие петербургского мифа продолжается с акцентом на «моменте отрицательного»[11].

Таким образом, в своём итоговом романе Шмелёв последовательно разделяет пространство Москвы на светское и сакральное, причем именно последнее направляет и организует сюжетно-проблемный узел романа. Сравнивая два города, автор показывает, что петербургское начало разрушительно для «московского текста». Писатель акцентирует трагизм и фантомность петербургского мифа в противовес спасительности для героев московского омофора.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Куприн А.И.* К 60-летию И.С. Шмелёва // За рулем. Париж, 1933. 7 дек.

[2] *Гуминский В.М.* «Лето Господне» И.С. Шмелёва и концепция «Москва–Третий Рим» // *Венок Шмелёву*. С. 116–127.

[3] *Шешунова С.В.* Образ мира в романе И.С. Шмелёва «Няня из Москвы». Дубна, 2002. 99 с.

[4] *Суровова Л.Ю.* Живая старина Ивана Шмелёва: Из истории создания «Лета Господня». М.: Совпадение, 2006. 304 с.

[5] *Корниенко Н.В.* Москва во времени // Москва в русской и мировой литературе. М., 2000. С. 240.

[6] Там же. С. 243.

[7] *Топоров В.Н.* Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. СПб., 2003. С. 25.

[8] *Канунникова И.А.* Концепт «Москва» в рассказе И.А. Бунина «Чистый понедельник» // Москва и «московский текст» в русской литературе и фольклоре: Материалы VII Виноградовских чтений. М., 2004. С. 161.

[9] Там же. С. 161.

[10] *Бунин И.А.* Чистый понедельник // *Бунин И.А* Собр. соч.: в 6 т. Т. 5. М.: Худож. лит., 1988. С. 463.

[11] *Топоров В.Н.* Указ. соч. С. 14.

Вилков Д.В.
(*Нижний Новгород*)

МОСКВА КАК САКРАЛЬНЫЙ ТОПОС В ЭМИГРАНТСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ И.С. ШМЕЛЁВА И А.И. КУПРИНА

В восприятии писателей русской эмиграции Истинная Россия безвозвратно погибла, и они, по верному наблюдению И.А. Есаулова, только после мировых катаклизмов, на расстоянии «смогли увидеть ту Россию, которая была ими (и нами) потеряна <…> поэтому теперь и извечная неустроенность <…> российской мирской жизни уже не представляется объектом сатирического осмеяния, но принимается, получает христианское оправдание – как богоданная "оболочка", сквозь которую можно и нужно узреть вечную и нетленную сущность России»[1]. Учитывая творческую «мифологизацию целой исторической эпохи – дооктябрьской жизни России»[2], сопоставление романов И.С. Шмелёва и А.И. Куприна в избранном аспекте представляется особенно актуальным и продуктивным и даёт возможность выявить типологическую близость творческих поисков писателей. Это, в свою очередь, способствует целостному и глубокому постижению открытий литературы русской эмиграции.

Важнейшей духовной константой, к которой приобщается главный герой «Юнкеров» во время царского смотра войск «ровно в полдень в центре Кремля», сакрального центра Москвы, является соборность, эксплицитно манифестированная в главе VII с акцентированным заглавием «Торжество». Соборность здесь доминирует на лексической поверхности текста («собралась», «вся», «общее», «в одном», «единственное»). Понятие «чудо» в поэтике Куприна метонимически связано с комплексом «любовь»: «Александрова точно нет. Он растворился, как пылинка, в общем многомиллионном чувстве. И в то же время он постигает, что вся его жизнь и воля, как жизнь и воля всей его многомиллионной родины, собралась, точно в фокусе, в одном этом человеке <т.е. в царе. – *Д.В.*>… собралась и получила непоколебимое, железное, единственное утверждение. И оттого-то <…> он ощущает волшебную силу, сверхъестественную возможность

и жажду беспредельного жертвенного подвига»[3]. Такое понимание совпадает с трактовкой соборности русскими религиозными философами А.С. Хомяковым, П.А. Флоренским, Н.Ф. Фёдоровым и Л.П. Карсавиным. В работе «Восток, Запад и русская идея» Карсавин пишет, что соборность предполагает «всеединство», неслиянный синтез общественного и индивидуального, когда «каждый момент становится всеми прочими и всем в себе самом и в то же время совершенно перестаёт быть самим собой», не исчезая, но сохраняясь «в своем индивидуальном бытии – как особая индивидуализация всеединства»; «для личности идеал всеединства выражается в полноте самоутверждения <…> и в полноте самоотдачи, т.е. смирения и жертвы собою»[4]. Жертвенность, по Куприну, заключается во внутренней готовности отдать жизнь за каждого ближнего (даже за ненавидящего тебя), за его родственников, за всё Отечество[5].

Хотелось бы подчеркнуть, что размышления писателя удивительно созвучны идеям И.А. Ильина. Известный философ, рассматривая проблему русского национального характера в отношении соборности, писал: «…Столетиями строили его монастырь и армия, государственная служба и семья. И когда удавалось им их дело, то возникали дивные величавые образы: русские подвижники, русские воины <…> претворявшие <…> закон – в систему героических поступков, и *в них свобода и дисциплина* становились *живым единством*. А из этого рождалось ещё более высокое: священная традиция России – выступать в час опасности и беды добровольцем, отдающим свое достояние и жизнь за дело Божие, всенародное и отечественное»[6]. Отметим глубокий смысл переживаемого юнкером Алексеем Александровым чувства соборного единения со всей Россией в сцене царского смотра, проходящего 22 октября 1888 г., в день Казанской иконы Божьей Матери, установленный в память освобождения Москвы народным ополчением в 1612 г.

Подобное понимание жертвенности, усиленной и углублённой благодаря темпоральному синтезу, актуализируется в сознании читателя «Лета Господня» Шмелёва: «Что во мне бьётся так, наплывает в глазах туманом? Это – моё, я знаю. И стены, и башни, и соборы <…> были во мне всегда <…> И щели в стенах – знаю. Я глядел из-за стен… когда? …И дым пожаров, и крики, и набат… – всё помню!» (4, 37). Таким образом, не только к герою Шмелёва, но и к купринскому герою можно отнести суждение И.А. Есаулова: персонаж «осознаёт себя не обособившейся, оторвавшейся *частью*

православного космоса, а, скорее, некой мистической результирующей соборной "святыни" Кремля»[7].

Не менее значима в текстах и особая цветопись, характерная для неореалистической поэтики. Исследователи романа «Лето Господне» обращали внимание на «разлитый по всему повествованию свет и доминирование в цветовой палитре золотого цвета»[8]. В художественном осмыслении сакрального топоса у Шмелёва доминантным оказывается именно золотой цвет, перетекающий в сияние: «Весь Кремль – золотисто-розовый, над снежной Москвой-рекой. Кажется мне, что там – Святое <…> Золотые кресты сияют – священным светом. Всё – в золотистом воздухе, в дымно-голубоватом свете: будто кадят там ладаном» (4, 37); «я вижу всю игрушечную Москву, а над ней золотые крестики» (4, 83). Именно солярный лейтмотив чрезвычайно широко и многообразно реализуется в романе «Лето Господне» посредством «цветовой – золотисто-розовой – гаммы, сквозь которую воспринимает мир маленький герой Шмелёва»[9]. Например, лейтмотивная повторяемость ситуации, когда Ваня смотрит на Москву у Крынкина: «…Далеко-далеко внизу, за рекой – Москва. Нижние стекла разные – синие, золотые, красные. И Москва разная через них. Золотая Москва всех лучше» (4, 85); «Мы смотрим на Москву и в распахнутые окна галдарейки, и через разноцветные стёкла – голубые, пунцовые, золотые... – золотая Москва всех лучше. Москва в туманце, и в нём золотые искры крестов и куполов» (4, 328).

В романе Куприна «сияет над Кремлём голубое холодное небо. Золото солнца расплескалось на соборных куполах…»[10]. Отметим, что для Е.Н. Трубецкого «изо всех цветов один только золотой, солнечный обозначает центр божественной жизни, а все прочие её окружение. Один Бог, сияющий "паче солнца", есть источник царственного света»[11]. Глубоко созвучно понимание П.А. Флоренского, установившего связь золотого цвета и благодати. Последняя имеет прямое отношение к категории соборности: «…Золотом на иконах разделывается вовсе не что угодно, а только имеющее прямое отношение к Божьей силе, к реальности не метафизической <…> но относящейся к прямому явлению Божьей благодати»[12]. Емкий и масштабный онтологический смысл получает в романе «Юнкера» сцена встречи царя (Куприн понимает его как «вершинную, единственную точку той великой пирамиды, которая зовётся Россией»[13]): «ровно в полдень в центре Кремля», когда юноша «с чудесной ясностью видит лицо государя <…> видит его глаза, прямо и ласково устремлённые в него. Ему кажется, что в течение минуты их

взгляды не расходятся. Спокойная, великая радость, как густой золотой поток, льётся из его глаз»[14].

Необходимо заметить, что посредством реминисценций и Куприн, и Шмелёв соотносят «свой» образ Москвы с его художественным воплощением в произведениях А.С. Пушкина, Ф.Н. Глинки, А.С. Грибоедова, В.А. Гиляровского и др. Думается, система реминисценций, участвующих в формировании московского мотива, свидетельствует об авторской направленности на установление диахронических связей с предшествующей литературной традицией; при этом активизируются loci communes, «общие места» искусства. Это позволяет говорить об индивидуально-авторском образе Москвы как о части национального мегатекста – как о культурном топосе.

Образ Москвы как сакрального топоса получает дальнейшее развитие в повести А.И. Куприна «Жанета» (1934). Здесь акцентируются такие характеристики московского топоса, как древность, святость, гиперболичность, вещность: «...Древняя, кондовая, усестая Москва, которая прежде сзывала гостей на обед с юродивым Корейшей, с протодьяконом Шаховцовым, который голосом тушил все люстры в зале»[15]. Московский топос воплощает авторское представление об идеальной модели бытия. По нашим наблюдениям, учитывая контекст эмигрантской прозы Куприна, подобное художественное решение «светлого образа» Москвы сопряжено с концепцией «Москвы – Третьего Рима» как центра вселенского православия.

Считаем методологически продуктивным применить авторитетное суждение В.М. Гуминского о художественном воплощении Шмелёвым идеи «Москва – Третий Рим»[16] к изучению произведений А.И. Куприна, созданных за рубежом. Рассмотрение художественно реализованного в «Юнкерах» «светлого образа» столицы представляется тем более оправданным, что в данном произведении московский топос совмещает оба выделенных исследователем символических аспекта её понимания: святого теократического града и центра имперской, государственной власти. Другая составляющая этой концепции, выделенная В.М. Гуминским, – эсхатологизм – во многом определяет функционирование апокалипсических мотивов в повести «Жанета». В «Лете Господнем» Шмелёва наступление конца света остается за пределами повествования (но оно неизбежно, и сам ход повествования от «Праздников» через «Радости» к «Скорбям» свидетельствует об этом, по мнению В.М. Гуминского). В «Жанете» Куприна, наоборот, «Святая Русь» показана в момент гибели, начавшейся со

«сверхчеловеческого поветрия», «декадентской архитектуры», «чертовски декадентской и безумно дорогой литературы»[17]. Доминирующим при этом оказывается «тёмный образ» «последнего времени». Образ Москвы здесь дан исключительно в ретроспекции; ему противопоставлен отнесённый к безрадостному эмигрантскому настоящему образ Парижа. Этот город с помощью подтекстово-ассоциативной символики (ср. «апокалипсический зверь»[18], «столица *мира*»[19]) приобретает черты нового Вавилона «нашей автомобильной, кровавой, торопливой и болтливой эпохи».

С топосом Парижа связаны апокалипсические мотивы, сигнализирующие о недолжном, дисгармоническом мироустройстве. Они реализуются в повести через функционирование символических образов мировых катастроф: «Ветра силою в сорок баллов не может себе представить воображение человека. Ураган в четыреста только баллов в одно мгновение свалил бы Эйфелеву башню, как картонный домик, как здание из соломинок, и сбросил бы этот мусор в Сену. Нет! Он сдунул бы весь Париж и помчал бы его камни, его развалины на юго-восток. Он выплеснул бы всю воду из рек и разбрызгал бы моря по материкам»[20]; «Страшный ураган срывается, как взбесившаяся лошадь. Небо, воздух и земля заволакиваются густым зловещим мраком. Ревут деревья, трещат ломающиеся ветви, с чертовским грохотом и жалобным стоном падает столетний могучий каштан, выворачивая из земли свое огромное корневище, зарытое в землю <…> водяные хляби разверзлись точно при потопе. Ничего не видно, кроме тяжелой, сплошной воды, закрывшей весь горизонт»[21]. Слова маленькой Жанеты помогают соотнести их с библейской архетипикой: «…Ну вот совсем, как потоп, о котором нам читал господин аббат и который потопил весь мир»[22].

Отметим, что топос Парижа возникает и в романе Шмелёва «Лето Господне», в главе «Рождество», смысловом и композиционном центре произведения. С помощью средств внефабульной выразительности он наделяется свойствами «чужого», «кризисного», «ущербного» и достаточно последовательно противопоставляется «гармоничному», «цельному», «душевно тёплому» московскому бытию: «Снежок ты знаешь? Здесь он – редко, выпадет – и стаял. А у нас, повалит, – свету, бывало, не видать, дня на три! <…> На крышах, на заборах, на фонарях – вот сколько снегу!» (4, 97); «Перед Рождеством, на Конной площади, в Москве, – там лошадями торговали, – стон стоит. А площадь эта... – как бы тебе сказать?.. – да попросторней будет, чем... знаешь, Эйфелева-то башня где? И вся – в санях» (4, 98); «А какие ёлки! Этого

добра в России сколько хочешь. Не так, как здесь, – тычинки. У нашей ёлки... как отогреется, расправит лапы. – чаща» (4, 98); «И звон услышишь <...> Морозный, гулкий, – прямо, серебро. Такого не услышишь, нет. В Кремле ударят, – древний звон, степенный, с глухотцой» (4, 99). Безвозвратно ушедшее далёкое московское «у нас» оказывается красочнее, ближе, полнее, ярче, чем едва намеченное, почти лишённое предметной конкретики парижское «здесь», даже не называемое прямо («...знаешь, Эйфелева-то башня где?» (4, 98)). Весьма важным в этом отношении представляется оксюморонный параллелизм душевно холодного Запада, имеющего мягкий климат, и душевной теплоты морозной России.

Необходимо подчеркнуть, что традиционное противостояние Москвы и Петербурга, глубинно связанное, по мысли В.М. Гуминского, с концепцией «Третьего Рима», не нашло отражения в романе «Лето Господне», но получило достаточно широкое и художественно совершенное воплощение в зарубежном творчестве А.И. Куприна. Так, в романе «Юнкера» топос Москвы становится оппозиционным Петербургу именно по выделенным свойствам древности, святости, свободолюбия, патриархальности, демонстративной самодостаточности: «И самый воздух в первопрестольной был совсем иной, чем петербургский: куда крепче, ядрёнее, легче, хмельнее и *свободнее*»[23]; «Москва же в те далекие времена оставалась воистину "порфироносною вдовою", которая не только не склонялась перед новой петербургской столицей, но величественно презирала её с высоты *своих сорока сороков*, своего несметного богатства и своей *славной древней истории*. Была она горда, знатна, самолюбива, широка, независима и всегда оппозиционна <...> Порою казалось, что она считает себя *совсем отдельным великим княжеством* с *князем-хозяином* <выделено нами. – *Д.В.*> Владимиром Долгоруким во главе. Бюрократический Петербург, с его сухостью, узостью и европейской мелочностью, не существовал для нее»[24]. В Питере «все выскочки. Самым старым родам не более трехсот лет, а ордена и высокие титулы там даются за низкопоклонство и угодливость», а в Москве: «Что за тузы в Москве живут и умирают! Какие славные вековые боярские столбовые роды обитают в ней»[25]; «Нет, это вам не жидкий, золотушный Петербург, а московские богатыри, кровь с молоком»[26].

Противопоставление Петербурга Москве в тексте Куприна строится по общей схеме, выявленной В.Н. Топоровым: «бездушный, казённый, казарменный, официальный, неестественно-регулярный, абстрактный,

неуютный, выморочный, нерусский Петербург противопоставляется душевной, семейно-интимной, патриархальной, уютной, "почвенно-реальной", естественной, русской Москве»[27]. В эмигрантской прозе писателя московское пространство противопоставляется Петербургу как «нечто органическое и естественное, почти природное», причём актуализируется особая конкретность и заземлённая реальность Москвы в отличие от фантомности Петербурга.

Безусловно, данная статья не претендует на полноту раскрытия заявленной проблемы. За рамками статьи остаются значимые типологические схождения в произведениях И.С. Шмелёва и А.И. Куприна, которые требуют глубокого и серьёзного научного исследования.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Есаулов И.А.* Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995. С. 253.

[2] *Анисимова М.С., Захарова В.Т.* Мифологема «дом» и её художественное воплощение в автобиографической прозе русского зарубежья. Нижний Новгород, 2004. С. 48.

[3] *Куприн А.И.* Собрание сочинений: в 9 т. Т. 8. М., 1964. С. 59.

[4] *Русская идея.* С. 340-341.

[5] Подробнее об этом см.: *Вилков Д.В.* Художественное отражение категории соборности в романе А.И. Куприна «Юнкера» // Материалы XVIII Рождественских православно-философских чтений. Нижний Новгород, 2009. С. 472.

[6] *Ильин И.А.* Собрание сочинений: в 10 т. Т. 6. Кн. 2. М., 1996. С. 10.

[7] *Есаулов И.А.* Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995. С. 259.

[8] Литература русского зарубежья (1920-1990) / Под общ. ред. А.И. Смирновой. М., 2006. С. 69.

[9] *Захарова В.Т., Комышкова Т.П.* Неореализм в русской прозе XX века: типология художественного сознания в аспекте исторической поэтики. Нижний Новгород: НГПУ, 2008. С. 32.

[10] *Куприн А.И.* Указ. соч. С. 58.

[11] *Трубецкой Е.Н.* Смысл жизни. М., 1994. С. 251.

[12] *Флоренский П.А.* Иконостас. Имена. М., 2009. С. 85.

[13] *Куприн А.И.* Указ. соч. С. 57.

[14] Там же. С. 59.

[15] Там же. С. 367.

[16] Об этом см.: *Венок Шмелёву*. С. 116–127.
[17] *Куприн А.И.* Указ. соч. С. 367.
[18] Там же. С. 347.
[19] Там же. С. 389.
[20] Там же. С. 350.
[21] Там же. С. 376.
[22] Там же. С. 378.
[23] Там же. С. 34.
[24] Там же.
[25] Там же.
[26] Там же. С. 197.
[27] Метафизика Петербурга: Петербургские чтения по теории, истории и философии культуры. СПб., 1993. Вып.1. С. 206.

Мартынов А.В.
(Москва)

К ВОПРОСУ О СТРУКТУРЕ РОМАНА И.С. ШМЕЛЁВА «ИНОСТРАНЕЦ»

Неоконченные произведения наиболее полно характеризуют их творцов. Римская пословица Ex ungue leonem (русский аналог «видно птицу по полету») имеет довольно глубокий, а точнее, гносеологический смысл, позволяющий через необработанный фрагмент осознать замысел будущей конструкции. Так, все три романа Франца Кафки остались незавершёнными, а роман «Америка» даже не имел окончательного названия (заглавие ему дал первый публикатор и друг прозаика писатель-экспрессионист Макс Брод). Тем не менее, и «Замок», и «Процесс», и «Америка» поражают своей целостностью и законченностью композиции.

Незавершенным произведениям является и роман Ивана Шмелёва «Иностранец». Писатель задумал его ещё в 1925 г., вновь обратился к замыслу в 1927[1], а затем собирался вернуться спустя еще два года[2]. К началу работы у писателя, судя по всему, не было окончательного представления о сюжете и жанре произведения. В письме к другу, философу Ивану Ильину, от 4 февраля 1938 г. он признавался: «Я уже написал "Ледяной дом"[3] и хочу писать "Иностранца" – роман? – не знаю»[4]. Приехав в начале года по приглашению переводчицы Руфи Кандрейя в замок-пансион Халденштейн (Швейцария), 8 февраля писатель начал работу над «Иностранцем». Весной первые главы были

опубликованы в 4 и 5 номерах журнала «Русские записки». Процесс написания был довольно трудным. 18 апреля 1938 г. Шмелёв писал И.А. Ильину: «Трудно мне – душе. И ка-ак я ещё пишу – *пищу*. "Иностранца" – как получу оттиски – вышлю. Послал второй кусок в 2 листа тоже для майской книги, а для июньской – не успею… Как я устал! А когда же "Пути"-то писать… Дальше – ка-ак!»[5]. К сожалению, Шмелёв довольно быстро охладел к своему детищу и более к нему не возвращался. Возможно, это было связано с продолжающейся работой над «Путями Небесными» (1935–1950) и «Летом Господним» (1933–1948). Вместе с тем, как предполагает Н.М. Солнцева, не исключены и внутренние сомнения, сможет ли он «одолеть произведение, которое предназначалось не только для русского читателя»[6]. Е.А. Осьминина обращает внимание, что писателю в «Иностранце» нужно было «масштабно показать чужую культуру, которая для Шмелёва была ничуть не менее враждебна, чем большевизм, и в которой он тоже не видел торжества добрых сил» (6, 11). Последнее подтверждается и признанием самого Ивана Шмелёва, относящимся ещё к весне 1927 г.: «Боюсь, как всегда, – выйдет ли». И это притом, что в том же письме (28 марта 1927 г.) он ставил конкретные сроки окончания работы (лето) и в общих чертах намечал замысел: «Поймать **душу** неумирающую даже в человеке, превратившемся в ходячую машину. Тоску об утраченном дать в **американце** <…> Это уже вроде романа <…> заинтересовало меня. М. б. на сем и отдохну. Как отдохнул на "Истории любовной"»[7]. Другой причиной, не позволившей писателю завершить работу над романом, была кончина супруги Шмелёва Ольги Александровны. В письме к О.А. Бредиус-Субботиной от 15 января 1942 г. он вспоминал: «Странно, как я мог еще столько написать после Оли! Ты многого ещё не знаешь из моего <…> И сколько не вошло в "книги"!... "Иностранец" – страниц 80 – и не плохое, – брошено»[8]. В письме крестнику Иву Жантийому-Кутырину от 14 марта 1938 г. Шмелёв приводит ещё одну причину – переутомление: «С неделю я чувствовал себя слабым, переработал, но зато написал кое-что. "Иностранец" начнёт печататься в "Русских записках", с апрельской книжки»[9].

Впервые отдельной книгой роман вышел стараниями душеприказчицы Шмелёва, племянницы его супруги Ю. Кутыриной в издательстве Русского научного института при Русской Академической группе в Париже в 1962 г.[10]

Несмотря на незавершённость, роман поражает законченностью композиции и чёткостью структуры. Практически любое событие

даётся в описании нескольких персонажей «Иностранца». Так, совместный завтрак главной героини романа Ирины Хатунцевой с супругом Виктором в «Пти Пэн» даётся сначала глазами хозяйки заведения мадам Пти Жако, «смешной усатой старухи» (6, 443), а затем самой Ирины. Драка, затеянная «иностранцем», точнее, канадцем Эйбом Паркером, президентом Лесной компании – «лесным королем», – и безымянным голландцем, который оскорбительно («не совсем салонно») отозвался об Ирине во время её выступления в кабаре «Крэмлэн д-Ор», сначала показана глазами шофера Жюстина, затем – в письме Ирины к супругу, и, наконец, в восприятии мистера Паркера.

Важно отметить, что в каждом случае даны взгляд на событие и его трактовка и русскими эмигрантами, и иностранцами, что подчеркивает альтернативность видения и полифонию романа. При этом и русские, и иностранцы воспринимают другого как «постороннего» (А. Камю), не чувствуют боль друг друга. Виктор скорее со сторонним любопытством, нежели с сочувствием, комментирует трагедию, случившуюся в семье ухаживавшей за ним медсестры Микаэлы (утонул брат и двое его родственников): «Я перевёл со словариком и записал, этот "человеческий документ", дам тебе, на досуге прочтешь дорогой. Очень интересное письмо... можно бы написать рассказ. Чехов бы написал! И Мопассан... по-разному только вышло» (6, 459). Точно так же иностранцы, за редким исключением, не воспринимают трагедии эмигрантов. Когда Ирина «поведала им доверчиво, какое у ней горе» (тяжёлая болезнь Виктора), слушавший её француз-рабочий категорически заявил: «Это, мадам, не горе... Если бы помер, тогда горе. Да и молодая вы, недурны собой, и денежки, может, есть... другого себе найдёте. Горе... это другое дело, поправить когда нельзя. У меня вот отец, сошел с ума... и все сбережения в печке сжёг! Семьдесят тысяч в билетах было!.. Вот это го-ре» (6, 463). Иными словами, для русских изгнанников информация о гибели двух испанских отцов семейств не более чем «интересное письмо», которое можно «прочитать на досуге», а тяжёлая болезнь русского офицера-эмигранта для французов не горе, так как есть деньги.

Сложность композиции достигается и довольно разветвлённой системой двойников. Из «иностранцев» можно назвать взбалмошную американку, которой Виктор вернул пропавшие драгоценности, и её alter ego, голландца, повинного в драке из-за Ирины. Американка искренне не понимает, что порядочность («любезность» на её языке) не всегда может определяться платой. А голландец не менее искренне убеждён, что любовь можно купить.

Иностранцы и русские тоже образуют двойнические пары, как, например, мудрый отец Касьян («старичок-монах из Почаева») и католическая монашка в поезде, сплетник шофер Жюстин и не меньший сплетник некий К., «лживый доносчик», разыгрывающий из себя Яго перед Виктором.

Одновременно двойники образуют символические оппозиции. К таковым можно отнести Эйба Паркера, который, несмотря на свою мрачность и закрытость («таинственность»), благородно ведёт себя по отношению к Ирине Хатунцевой, и директора санатория «Эдельвейс», в котором лечат Виктора. Он «открыто любуется ею, шаря глазами» (6, 460).

Следует отметить и интертекстуальные связи в архитектуре романа, образующие сложный семантико-поэтический комплекс. О влиянии Чехова свидетельствует личный интерес Шмелёва к писателю, выраженный, в частности, в рассказе «Как я встречался с Чеховым» (1934), статьях «Творчество А.П. Чехова» (1945) «"Мисюсь" и "рыбий глаз"» (1947)[11]. По предположению некоторых исследователей, имел место и обратный процесс – встреча с подростком Шмелёвым легла в основу рассказа Чехова «Мальчики» (1887)[12].

Е.Г. Потапова указывает на влияние рассказа Чехова «Дом с мезонином» (1896) на роман «Иностранец»[13]. Правда, Шмелёв оригинально преобразует чеховские мотивы. Герой Чехова признаётся: «Я уже начинаю забывать про дом с мезонином, и лишь изредка, когда пишу или читаю, вдруг ни с того, ни с сего припомнится мне то зелёный огонь в окне, то звук моих шагов, раздававшихся в поле ночью, когда я, влюблённый, возвращался домой и потирал руки от холода. А ещё реже, в минуты, когда меня томит одиночество и мне грустно, я вспоминаю смутно, и мало-помалу мне почему-то начинает казаться, что обо мне тоже вспоминают, меня ждут и что мы встретимся»[14]. В романе «Иностранец» после случайного знакомства Виктора и Ирины на разъезде Песчаное летом 1919 г. герои вновь встречаются.

Слова француза-рабочего о сожжённых его отцом сбережениях отсылают читателя к знаменитому эпизоду романа Ф.М. Достоевского «Идиот», когда Настасья Филипповна бросает в огонь 100 тысяч рублей ассигнациями.

Неоконченный роман Шмелёва «Иностранец» повлиял на современную писателю литературу эмиграции. Так, в комнате Ирины портрет мужа стоял «на камушке. Камушек этот – даже не камушек, а комок затвердевшей глины – был для нее священным – символом

родины. Она схватила его в последнюю минуту на станции "Таганаш", перед Джанкоем, при отступлении, когда обстреливали последний поезд, и она втаскивала в вагон залитого кровью добровольца, ловившего померкшими губами и просившего жутким хрипом – "дышать… дайте…". Раненый отошёл на её руках, залив её платье кровью. А она всё держала его руку на этом комочке глины…» (6, 440-441). Этот фрагмент может быть соотнесён со стихотворением Игоря Чиннова, написанным спустя два десятилетия в 1959 г.: «Мы были в России – на юге, в июле, / И раненный бился в горячем вагоне»[15].

Полагаем, что испытал влияние романа и Гайто Газданов. Образ упомянутой выше американки схож с не менее шаржированными персонажами «Ночных дорог» (1939-1941). Творческое переосмысление философских и литературных идей Газдановым имело место[15]. Проза Газданова насыщена интертекстуальными реминисценциями. Хотя полной уверенности в том, что именно «Иностранец» повлиял на «Ночные дороги», нет.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Солнцева Н.М.* Иван Шмелёв. Жизнь и творчество. М., 2007. С. 352.

[2] *Деникина К.* Иван Сергеевич Шмелёв // *Шмелёв И.С.* Крестный подвиг: Очерки. Статьи. Автобиографические заметки 1922–1949. Воспоминания о И.С. Шмелёве. М.: Согласие, 2007. С. 493.

[3] Имеется в виду глава из романа «Лето Господне», опубликованная в газете «Возрождение» (Париж. 1938. 11 февр.).

[4] *Переписка двух Иванов: (1935 – 1946).* С. 220.

[5] Там же. С. 228.

[6] *Солнцева Н.М.* Указ. соч. С. 352.

[7] *Переписка двух Иванов: (1927-1934).* С. 24.

[8] *Роман в письмах. Т. 1.* С. 138.

[9] *Жантийом-Кутырин И.* Мой дядя Ваня. М., 2001. С. 102.

[10] В 1962 г. Кутырина там же издала и другой неоконченный роман Шмелёва – «Солдаты», а в 1967 г. – том публицистики «Душа Родины».

[11] Виктор неоднократно называет Ирину «Мисюсь».

[12] *Потапова Е.Г.* А.П. Чехов и творчество И.С. Шмелёва эмигрантского периода: Автореф. дисс. канд. филол. наук. М., 2008. С. 9.

[13] Там же. С. 12.

[14] *Чехов А.П.* Собрание сочинений: В 12 т. Т. 8. М., 1956. С. 107.

[15] *Чиннов И.* Линии. Париж, 1960. С. 14.

[16] Подробнее об этом см.: *Мартынов А.В.* Литературно-философские проблемы эмиграции. М., 2005. С. 121–216.

Каскина Ю.У.
(Москва)

НАЗВАНИЕ КАК СЮЖЕТООБРАЗУЮЩИЙ ЭЛЕМЕНТ РАССКАЗА И.С. ШМЕЛЁВА «ПРЯНИК»

Рассказ И.С. Шмелёва «Пряник» написан в 1911 г. Это рассказ о докторе Николае Васильевиче, которого чествуют в уезде за двадцатипятилетнюю безупречную службу: «И, надо сказать правду, чествовали сердечно. Это был поразительный пример труда и выдержки прямо героической. Такие люди не часто встречаются, и это могли сказать мы все, работавшие с ним»[1]. Если было нужно, он ехал к больному в 2-3 часа ночи за 20 верст в любое время года.

Пряник появляется на первых же страницах. Доктор угощает оставшихся с ним в этот вечер близких друзей медовыми пряниками, принесёнными черноватым мужиком «из дальнего конца уезда» (С.8). Он нахваливает гостинец, а гости никак не могут понять, в чём дело. Чем они собственно отличаются от таких же вкусных пряников – тульских, вяземских, калужских. Доктор выносит «чёрный продолговатый кусок», хранящийся с другими «следами его врачебной практики» в шкафу – «вот, господа, тоже пряник… Местного изделия…» (С. 9) – и начинает свой рассказ.

Доктор вспоминает, как он – молодой врач – горячо взялся за дело, но со временем слегка остыл. Увидел, что его возможности и силы ограничены для такого важного и большого дела, как налаживание медицинской помощи в целом уезде. «Прошло так года полтора-два, вижу, что разорвись ты, а дела не переделаешь. И напала на меня хандра, усталость, что ли… И весь мой пыл пропал. Часто так бывает… И, знаете, так как-то стал смотреть на дело… спрохвала… всех не вылечишь, э-э… успею – так, не успею – не важно…» (С. 10).

В таком настроении, чтобы развеяться, они с товарищем отправились на охоту. После удачной охоты дошли до ближайшей деревни, утонувшей в золотистых могучих хлебных полях. Они залюбовались картиной несжатого хлеба, вдыхая спелый ржаной аромат, будто бы какой-то даже медовый дух. Заночевали у деда Антона, оказавшегося товарищем по профессии, – местным лекарем.

Посидели за самоваром, поговорили. Здесь, в словах деда Антона, опять появляется слово «пряник». Оно звучит в составе сравнения: «Духовитый у нас хлеб, земля, что ли, у нас особенная, а только хлеб у нас, как пряник. Мёдом отдаёт» (С. 13).

Характерной чертой рассказа является олицетворение природы. Шмелёв поэтично описывает природу средней полосы. Здесь появляется сказовый стиль – в интонации, в построении фразы, в подборе лексики. И звучит как бы поэма в прозе. «И вот, кончился лес, и видим мы картину необыкновенную. Прямо перед нами простор открылся. Даль и даль. От леса, где мы стояли, легким отлогом, куда ни поглядишь, лежали в тихом свете западающего солнца поля спеющего хлеба. Золотистые, необъятные поля. И, знаете, таким медовым теплом пахнуло на нас, точно стоят в золотом просторе невидимые пекарни и оттуда потягивает этаким, знаете, густым и медовым жаром…» (С. 10).

Дальнейшее описание готовых к жатве полей изобилует глаголами предположительного характера, отражающими чувства и ощущения рассказчика. Они используются оригинально, порой парадоксально: «Я и сейчас, кажется, слышу этот запах…» (С. 10); о запахе хлеба: «чуялось нам», «так радостно чувствуешь всем существом» его, запах – «впиваешь». «Такое именно ощущение было» (С. 10). Поля – «буйные», «могучие», «в золотом покое» (С. 11). Всё это придаёт повествованию большую выразительность.

Удивительна яркая образность Шмелёва и одухотворение неживой природы – «поля шептали молитву небу». «И в этой тишине шёл и шёл какой-то довольный шорох, этот покойный шорох готового к жатве хлеба. Точно тихую благодарственную молитву шептали эти поля далёкому, тронутому алым огнем небу. И этот молитвенный шорох чуяли мы, и оба стояли и смотрели» (С. 11).

Природа в рассказе красочна и многолика, она созвучна душевному состоянию человека. И способность к столь возвышенному ее восприятию многое говорит о самом человеке. «…Слушали мы деда, а в окна глядел вечер. Тихий и грустный. И ночь уже выступала из лесов и тянула над полями свои невидимые крылья» (С. 13). Ночь – «глубокая бархатная», «вся в тихих звёздах» (С. 14).

Николай Васильевич с большим чувством рассказывает сначала о хорошем урожае, о значении хлеба, в особенности для крестьян. А затем о тяжелых неурожайных годах. «Его голос дрожал и, когда он говорил, этот испытанный работник, этот светлый человек, он весь в

эту минуту *светился* каким-то необычайно чистым и мощным *воодушевлением*» (С. 16).

К доктору часто относится эпитет «светлый». Отметим, что слова «свет», «светлый» означают, прежде всего, духовное начало. И по отношению к главному герою этот эпитет повторяется неоднократно. В конце появляются «светлые образы», есть ещё «святой огонь» и «светлые искры» – они противопоставлены тьме ночи.

Он говорит об эпидемии, о смерти троих внуков деда Антона, о борьбе за жизнь последнего, Никешки: «Да, господа, я его спас. Я всем своим существом бросил вызов силе, страшной силе, которую мы-таки сломили. Боже, как хорошо было! Было жутко, и всё же было хорошо! Как мы боролись, друзья! Как все мы забывали себя. Видите... я плачу, господа... это ничего... Так хорошо вспомнить прошлое, когда весь *горел каким-то святым огнем* – давать, давать, давать! Всего себя отдать...» (С. 17).

Внутренний свет главного героя и темнота ночи, в которую вышли гости по окончании вечера, противопоставлены в самом конце рассказа. Когда гости выходят из дома юбиляра, на улице «чёрная» ночь, а их настроения светлы и радостны. «В сердце не умирала *светлая искра*. Хорошо было на сердце. *Светлые образы* таились в нем. Смотрели в поля. Да, темно. Темно и пусто... И ничего не видно кругом. Нет, нет... *светлая искра* горит в душе и будет гореть... Есть ещё *светлые искры*... А разве пусты эти поля? Да ведь здесь жизнь! Здесь семена лежат...» (С. 20).

Светел и другой герой повествования – дед Антон. Тут уже прямо указан источник этого света: «...И на каждом слове у деда был Господь. Да, в глазах старика было так много *тихого света* и доброты, что, казалось, в нём пребывал Господь» (С. 13). «А я из писания почитал и досидел до свету» (С. 14), – говорит он проснувшемуся постояльцу.

Деду Антону чуждо тщеславие – «презрительное отношение к докторам, как это часто бывает у подобных лекарей» (С. 13). «Хороший был старик и, знаете, когда рассказывал о своем деле, чувствовалось, что сознаёт он великую обязанность, кем-то возложенную на него» (С. 13). Когда доктор выздоравливает, дед Антон, увидев его очнувшимся, повторяет: «Жив, жив... Господи... Божьи люди...» (С. 19).

Значимой становится и деталь, на которую обращает внимание автор: меняющийся взгляд деда Антона. Во сне это «тревожный взгляд», скорбный, призывающий. Во время эпидемии, отнявшей у

него троих внуков, дед надеется, смотрит сначала «беспокойным, выпрашивающим взглядом» (С. 18). Когда Никешка поправился, «дед смотрел на меня какими-то необыкновенными глазами» (С. 18). От тифа в жару свалился и сам доктор на три недели. Первым, кого он увидел очнувшись, был дед Антон: «И когда обернулся ко мне, – смотрел, так смотрел… Такого взгляда, такой любви во взгляде я не помню» (С. 19).

Заканчивая свою историю, доктор благодарит «пряник», объясняет его значение в своей жизни. Он «очеловечивает» этот предмет-продукт, наделяет его почти сказочными свойствами:. «…И вот этот "пряник" много помог мне в работе. Когда опускались руки, когда сомнения забирались в душу; сомнения, – что могу я сделать, я, маленький я, в этих огромных просторах полей, я только взгляну за стекло, где лежит этот пряник, только вспомню, что он лежит там, – приходит бодрость <…> Как никак, а мы разделили с этими полями их тоску и боль… И так, вы видите, что в моей работе большую роль сыграл этот "пряник"». Когда говорили здесь много хороших слов, он молчал в шкафу. Но как никак, он хоть отчасти родился на этих полях и от их имени должен был сказать своё слово. И сказал… И не ошибся…» (С. 19).

Немаловажную роль в рассказе играет интуитивно-бессознательное, воплотившееся в мотиве сна, который можно назвать пророческим: «И видел я сон… Странное дело, господа… сколько лет прошло, а я так ясно помню его, точно видел вчера… Странный, знаменательный сон…» (С. 14).

Доктор рассказывает, что видел буйные поля и деда Антона: «И лицо его было скорбно, скорбно и голос был полон тревоги, и так было тревожно его лицо, что я подбежал к нему, путаясь ногами и ружьём в высокой цепляющейся ржи. Мне было душно, я терял силы, кружилась голова; но я бежал, слыша всё тот же тревожный призыв: "Баринок, баринок!". Мои ноги запутались во ржи и я упал и проснулся» (С. 14).

Несколько раз, усиливаясь, звучит слово «странный». Рассказчик пытается реалистически объяснить увиденное им во сне, как переплетение разных дневных картин, впечатлений, происшествий. И тут же оговаривается: «И всё же тот сон оставил во мне какое-то смутное, тревожное чувство… Вот только почему я видел во сне такое скорбное и призывающее лицо деда Антона? Это было странно. Запомните это…» (С. 14).

Через три года, когда дважды случился неурожай, наступил голод, болезни, в губернии вспыхнула эпидемия тифа. Посланы были

медицинские отряды по местам, но людей не хватало. Наконец прибыла помощь и в Большие Ветла, деревню деда Антона. Троих из его четырёх внучат уже не было. Сын лежал в тифе.

«...Он плакал и повторял:

– Мнучки... все... один Никешка мается. Баринок, баринок! ...И повалился к моим ногам. Баринок! Да, господа... Это был тот самый голос... Его, его я слышал тогда во сне. Не верю я снам, но странно, – это был тот самый голос с поля... Меня схватил ужас. Я плакал, господа. Боль, мучительная, стояла в сердце камнем» (С. 17). Сон сбылся.

Наконец, третий раз напоминает автор о сне. Тот сон, реализовавшийся в действительности, оказавшийся пророческим, теперь сделался сюжетом кошмара: «...Этот месяц работы прошел для меня, как кошмар» (С. 18). В то же время он стал мощным стимулом к героической работе – борьбе с тифом и голодом: «О, этот сон, странный сон под утро, когда ночь, прекрасная ночь закрывала звездные глаза свои, и с широких полей тянуло медовым духом. Неотступно стоял передо мной этот сон. И шумящие, за ноги хватающие колосья, и дед Антон, который звал, звал меня...» (С. 18).

Сон становится также рубежом пограничного состояния перед болезнью самого доктора: «Я пролежал без памяти три недели» (С. 19).

Представляется важным соотнести тему данного рассказа с традицией. Главный герой заставляет читателя вспомнить плеяду докторов из русской литературной классики. Это, в первую очередь, чеховский «Ионыч» (1898), разочаровавшийся и охладевший с годами к работе, вместе с молодостью утративший способность служения людям, чувство долга, светлые идеалы. Приходит на память и история двух молодых друзей, земского врача и учителя, поначалу воодушевлённых, затем сломившихся духом и опустившихся, погибших, описанная Куприным в «Мелюзге» (1907).

Произошедшее «обмеление» души, на наш взгляд, отчётливо выражено в названиях произведений. Полное имя героя Чехова Старцева Дмитрия Ионыча сокращается до слегка пренебрежительного, панибратского – Ионыч. «У него много хлопот, но всё же он не бросает земского места; жадность одолела, хочется поспеть и здесь и там. В Дялиже и в городе его зовут уже просто Ионычем. "Куда это Ионыч едет?" или: "Не пригласить ли на консилиум Ионыча?"»[2].

Название рассказа Куприна говорит само за себя. В нем и невеликость людей по сравнению с масштабом возложенных на них дел: один из них земский врач, другой – земский учитель; и темнота

грубого, дикого и невежественного, по мнению героев, народа, его беспробудная косность и большая численность.

Один из них, по словам автора, «циник и сквернослов», другой – «наивен и доверчив… с оттенком тихой печали»[3]. Они часто спорят и ругаются между собой; но у обоих очень невысокое мнение о России и о народе, фельдшер Смирнов вообще отрицает его существование: «Да если хотите знать, и никакого русского народа нет. И России никакой нет!.. Есть только несколько миллионов квадратных вёрст пространства и несколько сотен совершенно разных национальностей, – есть несколько тысяч языков и множество религий. И ничего общего, если хотите знать»[4].

Столь же невысоко их мнение о самих себе. Так, мягкий и мечтательный учитель Астреин, пытаясь воспарить над унылой повседневностью, произносит: «Я всегда, Сергей Фирсыч, думал, что это хорошо – приносить свою, хоть самую малюсенькую пользу… И я часто думаю, что мы с тобой – крошечные люди, мелюзга, но если человечество станет когда-нибудь свободным и прекрасным…». Смирнов грубо прерывает его: «Оставьте! Читали!.. Я не хочу варить щей, которых мне никогда не придется хлебать. К черту будущее человечество! Пускай оно подыхает от сифилиса и вырождения!»[5].

Герои рассказа Куприна постепенно деградируют. Что-то светлое, человечное проявляется в них, когда они просят друг у друга прощения, становятся ласковыми: «Брось, милый, что уж тут. Я тебя люблю, мало ли что бывает между близкими?»[6]. Это происходит только на пороге неизбежной смерти.

Шмелёвский герой тоже испытал в молодости что-то вроде разочарования от несоразмерности задач и своих сил, от усталости. Ему знакомы и тяжелые сомнения: «…Когда опускались руки, когда сомнения забирались в душу; сомнения, – что могу я сделать, я, маленький я, в этих огромных просторах полей…» (С. 19). Но у него есть источник вдохновения – пряник, напоминающий ему о высоких минутах самоотверженного труда ради спасения людей.

По словам А.П. Черникова, «Шмелёв не просто обличает зло, а делает акцент на том, как в самых тяжких обстоятельствах человек может и должен сохранить «душу живу», противостоять нравственному падению»[7]. Он отмечает, что в начале 1910-х годов писатель начинает видеть «причину всех зол» «не в классовом неравенстве, а в нравственном несовершенстве человека»[8]. Наши выводы подтверждают эту верную мысль.

В рассказе то и дело упоминается о «свете» главных героев. Источник внутренней силы старика – глубокая вера в Бога. Доктору свойственны любовь к людям, до самопожертвования, любовь к природе, чувство долга. Всё это просветляет, говорит о божественном начале в нём.

Об особой поэтичности Шмелёва в изображении природы не раз писали многие исследователи[9]. Важно ещё раз подчеркнуть, что в «Прянике», как и в других произведениях писателя, природа всегда связана с душевным состоянием героев.

Коренное отличие рассказов А.П. Чехова «Ионыч» и А.И. Куприна «Мелюзга» от шмелёвского «Пряника» состоит в том, что они повествуют о душевном измельчании, о движении вниз, в то время как в «Прянике» рассказана история духовного восхождения к свету, пробуждения любви к людям, жертвенного служения им.

Название рассказа «Пряник», как нам представляется, образует сюжетное ядро рассказа. Это и медовые пряники, принесённые на юбилей доктора, и пряник, с которым дед Антон сравнивает спелый хлеб своих полей, и «чёрный продолговатый кусок», та часть «пряника», который выпекал дед Антон. «Тут были и его измолоченные корешки, и мякина, и Бог знает, что ещё. Когда я попробовал, я выплюнул эту вязкую горечь. Они питались ею с месяц до нашего хлеба» (С. 18). Пряник – сувенир, хранящийся в шкафу в память об этой истории.

В названии сконцентрирован смысл рассказа. Пряник перестаёт восприниматься как обычный предмет и становится символом тяжёлой и героической борьбы с тифом, из которой врачи вышли победителями, символом жертвенного служения ближнему. Для доктора пряник с годами стал источником вдохновения, «много помог в работе». Связанные с ним воспоминания, которыми рассказчик делится с друзьями в день своего юбилея, светлы и святы для него.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Шмелёв И.* Рассказ доктора // Возрождение. Париж. 1962. № 126 (июнь). С. 7. Далее в статье рассказ цитируется по этой публикации с указанием страницы в скобках.

[2] *Чехов А.П.* Ионыч // *Чехов А.П.* Собр. соч.: В 15 т. Т. 10. М.: ТЕРРА, 1999. С. 349.

[3] *Куприн А.И.* Мелюзга // *Куприн А.И.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. М., 1958. С. 233.

[4] Там же. С. 238.

[5] Там же. С. 250.

[6] Там же. С. 258.

[7] *Черников*. С. 143.

[8] Там же. С. 143.

[9] Об этом см.: *Спиридонова Л.А.* К вопросу о творческом методе И.С. Шмелёва // *Наследие Шмелёва.* С. 3–10.

Никитин Е.Н.
(*Москва*)

ТВОРЧЕСТВО И.С. ШМЕЛЁВА В ОЦЕНКЕ М.Ю. ЛЕВИДОВА

Молодой литератор Сергей Александрович Поперек, уроженец Нижнего Новгорода, выступавший в печати под псевдонимом Сергей Недолин, 7 сентября 1910 г. писал своему прославленному земляку: «Спасибо, дорогой Алексей Максимович, за добрую весточку <...> С какой жадностью я читаю, как люблю я слово, мысль и наш великий, прекрасный русский язык! И как бесит меня так называемая критика, которая стремится во что бы то ни стало *проявить себя*, а не отметить то, что зеленеет в литературе, назревает или уже дало пышные роскошные плоды. Вы знаете, о Шмелёве было всего несколько строк в хулиганском "Утре России" г-на Рябушинского: не дурна, дескать, повесть молодого автора *из "кавказской" жизни*[1]!!! И больше нигде ни звука... Просмотреть этакую вещь, просмотреть её, проворонить, э-э-х ма!! И милый, нервный, горящий Иван Сергеевич мучится, чуть не болеет... А как он страдает над своими произведениями, как работает, какие светлые у него замыслы, и как много может он ещё сказать...»[2]

Письмо Горького, на которое отвечает Недолин, неизвестно. В нём, по всей видимости, писатель продолжал разговор о творчестве И.С. Шмелёва, начатый ещё в январе. Тогда Горький писал коллеге по перу:

«Г-ну Ивану Шмелёву.

Извините за официальность – отчества Вашего не знаю.

Из Ваших рассказов я читал "Уклейкина", "В норе", "Распад" – Эти вещи внушили мне представление о Вас как о человеке даровитом и серьёзном. Во всех трёх рассказах чувствовалась здоровая, приятно волнующая читателя нервозность, в языке были "свои слова", простые и красивые, и всюду звучало драгоценное, наше русское, юное

недовольство жизнью. Всё это очень заметно и славно выделило Вас в памяти моего сердца – сердца читателя, влюблённого в литературу, – из десятков современных беллетристов, людей без лица»[3].

Горький отвечает на слова автора «Гражданина Уклейкина» в письме от 7 января 1910 г.: «Критика не уделила ни малейшего внимания моим повестям»[4]. Критика, действительно, долгое время не замечала существования выдающегося мастера русского слова. Одним из первых выделил И.С. Шмелёва из общего ряда, дал его творчеству высокую оценку Михаил Юльевич Левидов (настоящая фамилия Левит; 1891–1942).

М.Ю. Левидов обладал иронически-насмешливым складом ума, любил шутку, не удерживался от неё даже при составлении серьёзных документов. Заполняя в 1927 г. анкету члена Союза драматических и музыкальных писателей, в графе «Судимость» написал: «отсутствует (пока)»[5]. Шутка оказалась пророческой. Перед началом Великой Отечественной войны Михаила Юльевича арестовали, судили и затем стёрли в лагерную пыль. Незадолго до ареста, в 1939 г., М.Ю. Левидов успел выпустить в свет свою лучшую книгу «Путешествие в некоторые отдалённые страны мысли и чувства Джонатана Свифта, сначала исследователя, а потом воина в нескольких сражениях».

В статье Я.А. Березницкого о М.Ю. Левидове, помещённой в «Краткой литературной энциклопедии», сказано, что он начал печататься в 1914 г.[6] На самом деле литературное крещение произошло значительно раньше. В 1908 г. в «Сборнике» Харьковского студенческого литературно-философского кружка М.Ю. Левидов под своей настоящей фамилией напечатал статью «С. Сергеев-Ценский».

В 1915 г., откликаясь на выход первых томов «Рассказов» И.С. Шмелёва, М.Ю. Левидов в «Журнале журналов» напечатал статью «Писатель без человека». В ней И.С. Шмелёв назван «надеждой русской литературы»[7]. Но склонный к парадоксам М.Ю. Левидов не был бы самим собой, если бы не написал: «Творчество Шмелёва – оболочка без сущности, в рассказах его быт без людей, – и в этом, залог его успеха»[8]. Развивая свою мысль, критик говорит: «Доказательство налицо, – когда Шмелёв в первый период своего творчества был писателем с проблемами, как всякий честный русский писатель, и заслужил даже у социал-демократического критика почётный титул "Художника обездоленных"[9], – он был и неизвестен и неинтересен. Писал он тогда рассказы, связанные так или иначе с 1905 г., в бытовых тонах, разжиженные порядочной порцией сентиментального романтизма, и ничем не выделялся из среды прочих

писателей серенького обличия и сереньких идеалов. Но уже в этих рассказах проявились те недостатки его, которые, доведённые впоследствии до максимума, своеобразным путём превратились в достоинства. Недостатки эти – пренебрежение к психологическому анализу, к какому бы то ни было нарастанию фабулы. То же, что давало рассказам первого периода творчества Шмелёва право на существование и от чего он совершенно отрешился впоследствии, – было присутствие в них элемента проблемности, динамики. В рассказах этого периода встречаем мы фразы вроде: "Да, да, надо, надо! – повторял я. – Делать жизнь, делать. Как делать – я пока не знал, но верил, что знаю. И не было страха... И я повторял себе: лучше ловить миражи, лучше сгореть, затеряться, чем прозябать в норе, чего-то ждать и чадить, лучше... Искать, делать жизнь, бороться..."[10] В нынешнем втором и главном периоде творчества Шмелёва мы подобных слов не услышим»[11].

Далее М.Ю. Левидов называет произведения, которые, по его мнению, есть вершина творчества писателя, объясняет, чем они отличаются от более ранних: «"Подёнка", "Росстани", "Виноград", "Пугливая тишина", "Волчий перекат", "Стена", – вот те рассказы, которые создали славу Шмелёва. И вполне справедливо некоторые из этих рассказов станут классическими. Но совершенно несправедливо создали эти рассказы представление о Шмелёве как о писателе с новым словом, утверждающим жизнь и славословящим бытие. Нет утверждения жизни и бытия там, где нет людей. А людей у Шмелёва, живых, самодовлеющих людей нет. Они ему неинтересны, не на них сосредоточивает внимание своё художник. Раньше Шмелёв говорил: "Искать, делать, бороться...". Ныне же люди у Шмелёва не ищут, не делают, не борются. Существуют они лишь постольку, поскольку существует равнодушная природа, слепой космос, – являются лишь придатком к нему, лишь для выявления его. Самодовлеющего же интереса их бытие для художника не представляет. Сообразно этому, нет фабулы в рассказах Шмелёва. Ни фактической, ни, что важнее, психологической. Более того, даже темы рассказов Шмелёва не из жизни людей, а из жизни природы, космоса. "А там, за стеной, шла светлая, Божья жизнь", – говорит Шмелёв. Чья жизнь, людей? Нет, – отвечает Шмелёв всем тоном своего рассказа: жизнь сада. – "Уже совсем другой, новый был сад, светлый, розовый по краям"; жизнь кота, который "подымал лапку, подрагивал, опускался в траве и поглядывал вверх", солнца, "солнце начало коситься за вишняк", цветов, – "табак и ночная красавица... приоткрыли белые глаза и

начали дышать (!)" и т.д. без конца. Роль же людей в этом рассказе ("Пугливая тишина") сведена к минимуму: в усадьбу, к отцу, приезжает сын за деньгами. Отец, у которого было много свиней, продал их на убой, свиней зарезали, сын получил деньги, и это всё. Конечно, ничего не изменилось бы в рассказе, если бы вместо сына была дочь, вместо отца – мать и т.д., ведь люди у Шмелёва самодовлеющего значения не имеют, весь центр рассказа – жизнь и смерть свиней на фоне жизни природы. И тут, в распоряжении Шмелёва, краски Рубенса. И подобны этому все остальные рассказы»[12].

М.Ю. Левидов обращает внимание читателей на следующую особенность рассказов писателя: «И до того проникнут Шмелёв стремлением слить воедино всё существующее, что устраняет он последнюю разницу между людьми и не людьми – речь. У Шмелёва необычайный слух. Он слышит голоса травы, ветра, реки, птиц, животных. И если часто говорят у него животные человеческими фразами, то ещё чаще люди его говорят нечленораздельной речью. Ни у одного писателя не встречается такого обилия звуков, как у Шмелёва. Но зато в разговорах людей Шмелёва до странного мало слов, ярких, живых, человеческих слов. Или его людям не о чем говорить, или они не могут говорить, – но говорят они только о самом необходимом. И насколько богат язык самого Шмелёва, настолько беден язык тех, кого он заставляет говорить. Не потому ли это происходит, что, вместо того, чтобы творчески воссоздавать человеческую речь, Шмелёв лишь передаёт подслушанные им в общем хоре голосов голоса людей?»[13]

В заключение критик делает вывод: «Шмелёв не бытовик, в обычном смысле этого слова. Ибо жизнь людей он не рисует, он даже не признаёт её, как чего-то отдельного, существующего отдельно от всего остального. И если по Шмелёву первого периода – жить, значило, искать, бороться, то в нынешних произведениях Шмелёва нет борьбы, стало быть, нет жизни. Есть лишь дыхание космоса, непосредственное существование его, вечно рождающегося и умирающего»[14]. М.Ю. Левидов восклицает: «Откуда же взялся в наше время, когда человек ставит себя в центр мироздания, этот странный, молчащий о человеке и человеческом писатель?»[15]

Удивительно высокая и весьма оригинальная оценка творчества И.С. Шмелёва.

Видимо, способность М.Ю. Левидова по-своему, нетривиально взглянуть на произведение литературы побудила Горького пригласить

критика в свой журнал «Летопись», а позднее в газету «Новая жизнь», где М.Ю. Левидов стал одним из основных авторов.

В «Летописи» М.Ю. Левидов писал о И.С. Шмелёве: «Метод рассказа-доказательства чужд, вообще говоря, творчеству Шмелёва. Не составляет исключения в этом смысле и последний его рассказ – "Лик скрытый", помещённый в шестом сборнике "Слово", хотя он и являет все внешние признаки рассказа тенденциозного. Но дело в том, что, – быть может, помимо воли автора, – не это главное в рассказе Шмелёва. При чтении рассказа внимание останавливается не столько на философии его, которая выливается, впрочем, в весьма стройную и оригинальную систему, сколь на выявлении духовного быта войны. Темы этой не касалась до сих пор наша беллетристика, считавшая почему-то, что в "военном" рассказе необходимо говорить об окопах и шрапнелях, храбрости русских и трусости немцев и т.д. Шмелёв же показал в своём рассказе, что духовный быт войны, столь новый для нас, но успевший уже стать определённым и устойчивым, может быть представлен отчётливо и волнующе ярко без помощи специфических "военных" эпизодов, пошлых и лживых»[16].

И в «Новой жизни» критик не обошёл своим вниманием творчество И.С. Шмелёва – дал положительную оценку рассказа «Забавное приключение» и назвал его автора «писателем большого и смелого таланта»[17].

Оценки М.Ю. Левидова, конечно, не бесспорны. Но он первый указал на очень важную особенность творчества И.С. Шмелёва – связь его с космосом, с вечностью. В этом заслуга критика.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Имеется в виду повесть И.С. Шмелёва «Под горами», опубликованная в 31-м сб. Тов-ва «Знание» (СПб., 1910).

[2] *АГ*. КГ-п 58-11-3.

[3] *Горький. Письма. Т. 8*. С. 19–20.

[4] *АГ*. КГ-п 89-2-1.

[5] *РГАЛИ*. Ф. 675. Оп. 2. Д. 363. Л. 2.

[6] Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М., 1967. Т. 4. Стб. 84.

[7] Журнал журналов. 1915. № 6. С. 5.

[8] Там же. С. 5–6.

[9] Имеется в виду статья о И.С. Шмелёве критика В.Л. Львова-Рогачевского «Художник обездоленных» (Современный мир. 1912. № 11. С. 308–321).

[10] Цитата из рассказа И.С. Шмелёва «В норе».
[11] Журнал журналов. 1915. № 6. С. 6.
[12] Там же.
[13] Там же. С. 6–7.
[14] Там же. С. 7.
[15] Там же.
[16] Летопись. 1916. № 4. С. 333–334.
[17] Новая жизнь. 1917. № 23. 14 (17) мая.

Червоненко С.М.
(*Москва*)

ПРАЗДНИКИ ДЕТСКОЙ ЛЮБВИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОСВЕЩЕНИИ И.С. ШМЕЛЁВА И А.Н. ТОЛСТОГО

В связи с обозначенной темой рассмотрим по одному произведению И. Шмелёва и А. Толстого, выбрав из созданных ими в период эмиграции наиболее светлые и поэтически совершенные: «Весенний ветер» и «Детство Никиты». Оба автора показывают, как чистые, непорочные чувства зарождаются и разрастаются в начинающих взрослеть юных созданиях. Благодаря писательской зоркости мы наблюдаем динамику развития искреннего, сильного чувства в детских душах. Герои погружены в «заколдованное царство», только в этом «зачарованном царстве бывает так странно и так счастливо на душе»[1]. Герои кардинально преображаются на глазах у читателей. Вспыхнувшее любовное чувство ведёт к изменению внутренней жизни героев. Любовь здесь уже «не как одно из наших чувств, а как перенесение всего нашего жизненного интереса из себя в другое, как перестановка самого центра нашей личной жизни»[2]. С каким трепетом и благоговением и Никита, и Федя относятся к своим возлюбленным! С какой горячностью готов Федя защищать свою милую даму от колких замечаний циника! С подобной отвагой ведёт Никита Лилю через тёмные, нежилые комнаты старой усадьбы. У каждого из героев начинается новый виток душевного развития. Дети учатся «*созерцать сердцем*, видеть любовью, уходить из своей малой личной оболочки в светлые пространства Божии»[3].

Писатели не просто рассказывают о любви, но осмысливают её значение в жизни человека с религиозно-философской позиции, которая заявлена исподволь, имплицитно. Знаменательно, что первое свидание Феди и Нины в рассказе Шмелёва «Весенний ветер»

совпадает с одним из великих христианских праздников – Вербным Воскресением. Показан момент обновления и возрождения природы, переход героев во взрослую жизнь, где среди тревог и печалей путеводной звездой будет сиять для них чистота и свет праздничного дня.

Весь окружающий мир преображается с наступлением весны. Город освежается дуновением ветра, который описан автором чрезвычайно выразительно и динамично: «тугой, сыровато-тёплый, то потянет, рванет порой: бойкий весенний ветер», то «шумит-смеётся» «над полями, лесами, над многоголосием и пестротой праздничного московского базара»[4]. Состоянию окружающего мира созвучно настроение главного героя рассказа подростка Феди: «одухотворённое любовью, его сердце широко распахивается навстречу жизни»[5]. Федя видит всё в золотисто-розовых тонах. В восприятии влюблённого мальчика весь мир озаряется «золотистыми лучами солнца». И этот солнечный отсвет сияет для него на всех предметах, заполняющих ярмарочное пространство: и на «трепещущих ярких игрушечных бабочках», и на «золотой рыбке», и «на воздушной золотой канарейке». Его широко распахнутому взору открываются «зарумяненные бабочки», «багрянец на куполах» православных церквей, «красноватые прутья верб». А надо всем – «золотой орёл Спасской башни», «золотые кресты в небе». Над всем земным великолепием – фон «густо голубого неба», в которое взмывают «грозди голубых и красных шаров».

Оглушённый «звонкою пестротой торга», которая «кружит глаза и уши» (2, 272), очарованный яркой пестротой и трепещущим блеском весенней Москвы, Федя восторженно встречается с «чудесной неземной Ниной», «совсем необыкновенной, среди верб, в новой весенней кофточке», с «розовым бантом на шейке и синей шляпке с широкими полями» (2, 275). Чисты и наивны чувства детей: «Она счастлива, понимая его восторг», он, «краснея и волнуясь, прикалывает ей бабочку и розовую обезьянку» (2, 275). Вместе, рука об руку они идут через праздничную толпу – в «весеннем очаровании», окружённые гиком и свистом «в немолчном треске сыпучей, бойкой, смешливой речи» (2, 277).

А.Н. Толстой обращается к другому великому празднику – Рождеству Христову. Именно в светлые рождественские дни рождается непорочное чувство первой детской влюблённости в сердце Никиты. Радость и счастье излучает до потолка сияющая «множеством, множеством свечей» домашняя ёлка, устроенная родителями. Она,

«как огненное дерево, переливается золотом, искрами, длинными лучами», дарит свет, который идет «густой, тёплый, пахнущей хвоей, воском, мандаринами, медовыми пряниками»[6]. Детей приводят в восторг хлопки хлопушек, шуршание колпаков из папиросной бумаги, завораживающие «бумажные пакеты с подарками <...> завёрнутые в разноцветные платки», «щелканье орехов», звуки польки, галоп вокруг праздничной елки. Головокружительное, волшебное веселье подвигло юного влюблённого на смелый поступок – первый чистый, но уже «настоящий» поцелуй. «Всё в книге как будто залито радостным солнечным светом, всё дано как счастье»[7].

Романтическое ощущение таинственности приобретает сцена с вазочкой и колечком, которая ещё ближе соединяет детей в святочные дни. Загадочности придаёт и портрет некой дамы в амазонке, в которую был влюблён прадед и на которую так похожа возлюбленная Никиты – Лиля, внешностью своей напоминающая нам «пряменькую, аккуратненькую»[8] Мальвину с голубым бантом.

Такое искреннее, светлое, но уже по-взрослому значительное и волнующее чувство вносит настоящее потрясение во внутренний мир юных героев. Они начинают ощущать себя на пороге новой жизни. Так, Никита начинает искать уединения, ему становится «скучно играть с мальчишками», в нём пробуждается тяга к творчеству, и, как результат, рождаются стихи.

С первых строк «Весеннего ветра» Шмелёв представлял своего героя читателю с помощью ироничной дразнилки: «Ах ты, Федя, съел медведя». В конце рассказа подросток уже иной: он влюблён и почти что любим и потому полон сил, он уже может отстаивать своё достоинство под влиянием любовного чувства. Особенно ярко это неуклонное движение времени от детства к взрослению в рассказе олицетворяет своею «золотой стрелою» Спасская башня Кремля.

«Душа человеческая духовна и проста», – говорил св. праведный Иоанн Кронштадтский. И как подтверждение этой истины – освещение писателями поступков и переживаний главных героев. Именно дети чутки к восприятию божественной красоты и гармонии мира. В отличие от взрослых, видящих всё через призму своих проблем и мелких житейских трудностей, дети способны на искренние, лишённые эгоистических стремлений чувства. Оба автора пытаются обратить наш взгляд на непорочные создания, души которых открыты радости и бескорыстной любви, которая «всё покрывает и никогда не отпадает»[9]. Невольно вспоминается завещание Господа: «Истинно говорю вам,

если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» (Мф. 18:3).

У каждого из художников слова в названных повествованиях можно заметить мягкую авторскую иронию в передаче стремления детей подражать взрослым. Так, Шмелёв обращает внимание читателя на важные детали: «Идут уже под ручку <...> в сумерках», «присаживаются, болтают» (2, 280), – новоявленные влюблённые усвоили уже правила поведения взрослых. А. Толстой в последней главе повести подчёркивает, как милая девочка с голубым бантом, похожая на куклу, оказывает холодный и суровый приём своему «возлюбленному», «закрывая от презрения длинные ресницы»[10]. Она играет не по годам искушенную барышню, знающую светские нормы поведения, ловко управляет наивными чувствами героя, заставляя его страдать: «Нас видят... Вы невозможны... Примите весёлый вид... может, я вас прощу на этот раз...»[11] – бросает она совсем сбитому с толку Никите. Это наивное подражание детей взрослым не ускользает от внимания писателей, но они «не дают критической оценки изображаемого»[12]. А. Толстой избегает в своей повести так свойственных ему в доэмигрантском творчестве «обличительно-сатирических интонаций, гротеска, острой комедийности»[13]. Шмелёв и Толстой стремятся к изображению полноты, искренности чувств героев друг к другу, светлого восприятия ими окружающего мира. Символичны подаренные юной героине Шмелёва Нине голубки – образ чистоты и мира, царящих в детских сердцах. По мнению А.Н. Толстого, дети – «самые красивые и мудрые существа, они счастливы более всех, способны ощущать гармонию и единство всего живого в мире»[14], поэтому писатель изображает любовь как «единственный путь к вселенской гармонии бытия»[15].

«Нельзя человеку прожить без любви, потому что *самое главное и драгоценное в его жизни открывается именно сердцу*»[16], – этот тезис И.А. Ильина содержит в себе мудрость, которая постигается каждым человеком индивидуально. В литературе и искусстве этот путь познания истины сердцем раскрыт многогранно и каждым художником по-своему. «Любовь, – писал святитель Иоанн Златоуст, – это корень, источник и матерь всех благ; это добродетель, чуждая какого бы то ни было лишения; добродетель, сопряжённая с удовольствием и приносящая одну непрерывную радость»[17] бытия в этом мире. Именно «любовь приоткрывает <...> двери горных миров, и тогда веет от туда прохладою рая»[18].

Рассмотренные рассказы И.С. Шмелёва и А.Н. Толстого повествуют о детской искренней, чистой любви. Всю нежность и очарование этого чувства мы видим глазами не страстно влюблённых, а непорочных, во многом наивных созданий. Оба автора ещё и ещё раз обращают наше внимание на то, что без любви нельзя жить: «...Она есть великий дар *увидеть лучшее, избрать его и жить им*»[19].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Толстой А.Н.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1960. Т. 3. С. 184.

[2] *Соловьев В.С.* Смысл любви: Избранные произведения. М., 1991. С. 143.

[3] *Ильин И.А.* Поющее сердце: Книга тихих созерцаний. М., 2006. С. 13.

[4] *Черников.* С. 250.

[5] Там же.

[6] *Толстой А.Н.* Указ. соч. С. 182.

[7] *Алпатов А.В.* Творчество А.Н. Толстого. М., 1956. С. 32.

[8] *Толстой А.Н.* Указ. соч. С. 191.

[9] *Св. праведный Иоанн Кронштадтский.* Путь к Богу. М., 2007. С. 218.

[10] *Толстой А.Н.* Указ. соч. С. 249.

[11] Там же.

[12] *Поляк Л.М.* Алексей Толстой – художник. Проза. М., 1964. С. 203.

[13] Там же. С. 189.

[14] *Петровская Н.Ю.* Художественный мир раннего А.Н. Толстого. Бирск, 2006. С. 51.

[15] Там же. С. 67.

[16] *Ильин И.А.* Указ. соч. С. 13.

[17] *Святитель Иоанн Златоуст.* Слава Богу за всё: Сборник писем. М., 2006. С. 259.

[18] *Флоренский П.А.* Столп и утверждение истины. М., 2003. С. 319.

[19] *Ильин И.А.* Указ. соч. С. 12.

Капица Ф.С.
(*Москва*)

ТРАДИЦИИ ДУХОВНОЙ ПРОЗЫ В ЛИТЕРАТУРЕ XX–нач. XXI ВЕКА. К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Одной из ярких примет прозы XXI в. стало обращение к религиозной проблематике, показавшееся некоторым нарочитым, ультраконсервативным и якобы возрождённым. На самом деле тема духовных поисков никуда не уходила, она только отводилась на задний план, выражаясь, например, в поисках идеала.

У истоков русской духовной прозы XX в. – имена И. Шмелёва и Б. Зайцева, вступивших в большую литературу в начале XX в. Шмелёв обратился к воспроизведению обычаев и пути героя к самоидентификации в системе устойчивых ценностей (дилогия «Богомолье», «Лето Господне»). Зайцев ту же эволюцию показал через воспроизведение стези подвижника. Путь героя («Путешествие Глеба») выразился в поиске системы координат, собственно религиозная составляющая отведена на второй план. Показательно, что и Шмелёв, и Зайцев открыли третье направление, реализованное через изображение святынь (Валаама) и ключевых фигур православия (Сергий Радонежский, Николай Угодник). Их книги написаны примерно в одно время, появились перед Второй мировой войной и стали итогом авторских размышлений и обозначили тенденцию[1].

Подобно И.С. Шмелёву, В.А. Никифоров-Волгин сочетает яркую, образную простонародную речь с элементами церковнославянского языка: повести в рассказах «Земля именинница» (1937) и «Дорожный посох» (1938). Герои рассказов «Архиерей», «Странники», «Юродивый» простые, «коренные» русские люди: странники, богомольцы, церковнослужители, юродивые, – утешают страдающих, лечат души, очищают сердца. Мотив умиротворения, просветления человеческой души, поиска точки опоры проходит через всю религиозную прозу последующего времени.

Мотив исцеления распадающегося мира особенно явственно звучит в рассказе «Мати-пустыня», где красноармеец, умирающий на руках матери, исповедуется в грехах и примиряется с Богом – его мирная кончина «тише падения золотого листа с дерева». Та же тема исподволь звучит и в короткой новелле «Черный пожар»: боец Красной армии спасает раненого белого офицера, увидев в нем не

врага, а «брата, земляка по России». Схожая мысль звучит в рассказе Б. Зайцева «Улица святого Николая» и романе И. Шмелёва «Солнце мёртвых». Семантика связана с архетипом «отчий дом»[2].

В цикле «Земля-именинница» мир показан глазами ребёнка. Вера является для В.А. Никифорова-Волгина единственной надёжной опорой, соединяющей всё бытие в целостный и гармоничный мир. Повесть «Дорожный посох» написана в форме дневника сельского священника, пережившего войну, революцию, арест, издевательства безбожников, приговор к расстрелу. В его истории Никифоров-Волгин пророчески описал свою собственную судьбу и кончину. Вся книга звучит как негромкий плач о родной земле. Мотив плача становится общим местом, обозначающим авторскую позицию: «Все устали. Все горем захлебнулись. Все чают Христова утешения»[3]. Чудом избежав смерти, батюшка несёт страдающим людям евангельский свет.

Отличительной чертой современной религиозной прозы является воспроизведение религиозной, но не всегда православной картины мира. Она основывается на традиционных универсалиях мирового фольклора – главное место в ней занимает «ось» мира – нравственный эталон, относительно которого выстраиваются представления о добре и зле, правде и лжи, прекрасном и безобразном, комическом и ужасном.

В начале XXI в., стремясь восполнить неподготовленность читателя к серьёзному разговору, большинство авторов (А. Варламов, Ю. Вознесенская, М. Кучерская и др.) вводят религиозную проблематику исподволь, облекая серьёзный сюжет в занимательную и динамичную форму, используя авантюрно-приключенческую модель.

Свою версию отношения к религии одним из первых представил А. Варламов в «Куполе» (1999). Городок «Купол» создаётся им как собирательный образ. В нем соединены типические особенности сакрального топоса: Афона, Беловодья, Града Инонии, Китежа, Шамбалы. Он изображается как некое обетованное место, в котором воплощено Царство Божие на земле. С одной стороны, он показывает метания героя: «У меня не было чести, я не верил в Бога и не любил земли, я чувствовал, как пропадает, грязнеет, тяжелеет, наливаясь грехом, моя душа. Моя жизнь превратилась в постепенную деградацию, происходило разрушение личности, которое может быть необыкновенно красивым»[4]. С другой стороны, не без иронии автор изображает кипящую вокруг святого места суету: «Появилась группа, скупавшая пустые дома вокруг Купола, и ещё одна фирма, которая осуществляла прямой обмен между московскими квартирами и

покосившимися избёнками безо всякой доплаты»[5]. Варламов создаёт образ обычного человека, которого волнуют конкретные житейские проблемы: «Был человеком хитроватым, и была у него в жизни одна загвоздка – он не только в этой жизни хотел всё поиметь, но и в той не прогадать. В существование загробного мира он не то, чтобы верил, но будучи человеком осторожным, такую вероятность допускал. Креститься решил ближе к старости, когда плоть пресытится»[6].

Эволюцию данной темы отражает и творчество Ю. Вознесенской. Её первая книга «Мои посмертные приключения» (2001) построена достаточно традиционно: в формате приключенческого романа. Используя хорошо разработанную в литературе форму, она попыталась показать духовные поиски своей героини через путешествие её души, покинувшей тело после тяжелой травмы. В основе книги духовный опыт матушки Афанасии, ныне покойной игуменьи Лесненской обители Пресвятой Богородицы во Франции, в которой писательница прожила несколько лет. Описывая загробные странствия своей героини, Вознесенская использовала творческий опыт Клайва Льюиса, его книгу «Письма Баламута».

Вторая книга – «Путь Кассандры, или Приключения с макаронами» (2002) – написана в жанре фэнтези. События происходят в 2017 г.; главная героиня Кассандра живёт в большом городе, но большая часть её жизни проходит не в реальном, а в виртуальном мире. Сюжет начинается со звонка её бабушки Елизаветы Николаевны Саккас, которая просит приехать.

Оказавшись у бабушки, Кассандра попадает в мир, которым управляяет религиозное чувство. Под руководством бабушки героиня начинает привыкать к новой обстановке, совершает «путешествие» в монастырь. Постепенно в душе героини происходят изменения, и в конце она понимает, что способна полюбить другого человека, а это значит, что в ней возродилась душа.

Несколько иначе Вознесенская решает ту же тему в цикле повестей «Юлианна»: «Игра в киднеппинг» (2004), «Опасные игры» (2005) и «Игра в дочки-матери» (2007).

В них рассказана история двух сестёр, Юлии и Анны. Первую из девочек, Юлию, после развода взял отец, а Анна осталась с мамой-учительницей и с бабушкой в Пскове. Юля с папой, процветающим «новым русским», живёт в особняке на Крестовском острове в Петербурге. Когда у Аннушки умирает мама, а потом и бабушка, отец забирает её к себе, и сестры снова встречаются. Одна искренне верующая девочка из провинции, другая – девочка тусовки. Отец

считает: «Верующая, так это ничего. Юлька тебя быстро в дискотеку затащит, и там тебя всему научат.

– Папа, а если я её в церковь поведу?

– А мне всё равно, лишь бы вы дружили»[7].

Действие повести начинается с приезда Аннушки в Петербург. Новая жена отца – Жанна одержима бесами, в борьбу с которыми и вступает маленькая Анна. В первой книге она одерживает победу, приведя свою сестру в храм. На основной сюжет автор наслаивает множество историй об ангелах и бесах, построенных как переложения быличек и народных рассказов, а также собственные стилизации на современном материале (например, рассказ о том, как бес вылезает из компьютера или ангел звонит по мобильному Господу Богу). Все эти вставки нужны исключительно для развлечения читателя, ибо главное для автора: показать воцерковление человека как единственный путь сохранения себя.

Ю. Вознесенская пыталась ввести православную проблематику и в детектив (романы из цикла «Русские дела графини Апраксиной»: «Асти спуманте» (2007) и «Русалка в бассейне» (2008)). Подобно мисс Марпл, героине цикла А. Кристи, её героиня, пожилая графиня Елизавета Николаевна Апраксина, распутывает коварные и невероятные преступления. Сюжет достаточно традиционен: русская красавица, мечтавшая завоевать Европу, при невыясненных обстоятельствах тонет в бассейне. Видимо, опора на стилистику современных литературных жанров не удовлетворила Вознесенскую, поскольку она вернулась к традициям русской религиозной прозы.

Последнее произведение Ю. Вознесенской «Утоли моя печали» (2009) состоит из рассказов, созданных на основе реальных событий. Они отражают живой опыт людей, преодолевших искус и нашедших Бога. Тяжёлая болезнь, уход близкого человека, развод, несчастная любовь… Людям часто приходится сталкиваться с обстоятельствами, которые кажутся непреодолимыми. Вознесенская не проповедует, а подсказывает, как с помощью веры превозмочь беду и справиться с самыми отчаянными жизненными ситуациями, продолжая традицию христианской учительной прозы. Обращение к данной форме показывает, что и Вознесенская поняла необходимость своеобразной «подготовки» её аудитории к серьёзному разговору.

Аналогичный, но несколько иной путь осмысления проблемы веры и её места в человеческой жизни представлен в произведениях М. Кучерской, первым из них стал «Современный патерик» (2005).

В отечественной культуре жанр патерика существовал в XI–XIX вв. В них рассказывалось о жизни и подвигах святых, совершённых во имя торжества веры. По понятным причинам традиция была утрачена. Кучерская не ставит перед собой глобальную задачу возродить данный жанр. Собрав фольклор, который бытует в околохрамовой среде, она облекла его в показавшуюся ей подходящей парадигму.

Разнообразные истории организованы в 15 циклов с характерными названиями «православные рассказы», «чтение для впавших в уныние», «чтение для вкусивших сладость истинной веры» и др. Герои – священнослужители, монахи, прихожане, паломники, студенты, старики, школьники – самые обычные люди. Столь разнородный состав героев позволяет автору показать разнообразие духовного опыта и пути, которым человек приходит к вере.

Кучерская одинаково свободно работает в разных формах – быличка, сказ, анекдотический рассказ. Прямая авторская оценка заменяется иронической интонацией или грустной усмешкой. Таков старец, который «выпучив глаза закричал на котёнка: Я тебя сейчас съем! Котёнок от страха воскрес, жалобно замяукал и спрятался к девочке за пазуху»[8].

В другом случае Кучерская использует известный мотив о курочке Рябе и вводит его в рассказ о монахине, ухаживавшей за курами. Спасённая ею от волка, курица снесла золотое яичко, на что матушка игуменья сказала: «Вкусите от плода послушания». «Но никто не смог разбить яйцо. По некотором размышлении сёстры поместили его в монастырский музей чудес»[9].

Использует она и сказочные мотивы, наделяя старца отшельника функциями бабы-яги, повелительницы всех зверей. Всю ночь отец Феофан молился, а наутро перед его избушкой собрались все лесные звери, сидели рядом и глядели на него. «Христос воскресе! Проговорил старец и похристосовался с каждым. – Воистину воскресе – звучало в ответ»[10]. Этот сюжет воспринимается как некое упрощение, вызывает в памяти круг детского чтения (например, «Доктор Айболит» К. Чуковского).

Цикл «Чтение для впавших в уныние» построен на современных реалиях, его герои живут и действуют в наше время. Они создают компьютерные игры, хотят вырваться из монастыря в мир, болеют, но неизменно побеждают все соблазны, «и уныние их больше не посещает».

Более глубокое осмысление данной темы Кучерская осуществила в романной форме. Дополнив свою повесть, вышедшую в 1996 г., она

выпустила роман «Бог дождя» (2007), отмеченный Студенческим жюри Русского Букера. В рассказанной ею истории нет ничего неожиданного, описываются обыкновенные будни студентки филологического факультета. Анна прилежно учится, вовремя и успешно сдает экзамены.

Одновременно она проходит путь от полной внутренней опустошённости до постижения своего пути и места в мире. Вначале она мечется как духовно, так и физически, переезжает с места на место, встречается с разными людьми, друзьями, подругой Петрой, отцом Антонием. Её жизнь описана просто, конкретно, незатейливо, со всеми будничными делами, пожалуй, лишь без секса и наркотиков. Прозаичное и достаточно ровное повествование взрывается изнутри. Анна шаг за шагом приходит к вере, осознанию необходимости жить иначе. Но как?

Первым наставником Анны становится её университетский приятель Глеб, уже прошедший этот путь. Он приносит Ане литературу: книгу архимандрита Киприана, Евангелие, рассказывает о православии. Вначале Анна боится веры и даже отказывается креститься, но постепенно преодолевает отчуждение, принимает крещение и становится прихожанкой отца Антония. По его совету она начинает вести дневник.

Поняв, что «жизнь христианская – врастание в святость»[11], она постепенно приходит к внутреннему сосредоточению и начинает понимать, что «у каждого – своя вера». Кучерская прослеживает сложную эволюцию во взаимоотношениях героев: от первого интереса, через достаточно традиционную влюблённость молоденькой прихожанки в своего первого наставника до расставания с ним навсегда. Оно происходит, когда Анна оканчивает университет и понимает, что возможности её наставника исчерпаны, после чего уезжает в Италию на стажировку.

В храме Анна встречает свою старую знакомую Петру. Когда-то они были подругами, но после поступления в разные институты их пути разошлись. Теперь Петра становится для Анны примером дальнейшего самосовершенствования. Вместе с ней она совершает паломничество в Оптину пустынь. Но вскоре их пути снова расходятся, потому что у каждой из них своя вера, свой способ служения. Петра уходит из института ради собственной независимости, Анна не готова на столь решительный шаг.

На примере судеб разных героев Кучерская в наглядной форме ставит вопрос о том, какая бывает вера. Не случайно отец Антоний –

бывший актер, режиссёр, сменивший соблазны светской жизни на сан священника. Когда-то он прошел тот же путь, что и Анна, но, став священником, не достиг желаемого. Поэтому в конце романа он покидает лоно церкви и становится счастливым отцом. Особых обобщений у Кучерской нет, её книга отличается именно незатейливой вязью человеческих отношений.

Защитив диплом, её героиня на несколько лет уезжает в Италию. Там и завершается её духовная эволюция. Наконец она возвращается в родные места, и только теперь наступает её внутреннее успокоение. Постоянные сравнения жизни Анны и жизни её родителей показывают разную систему ценностей и одновременно становятся характеристикой времени, увиденного через конкретные судьбы людей, относящихся к разным поколениям.

Роман выстраивается классически, в эпилоге мы узнаём, что каждый из героев сделал свой выбор. Новая встреча с Петрой не приносит успокоения Анне, потому что у той своя жизнь и «своя вера». Она обрела семью, и это теперь для неё важнее окружающего мира. Анна также нашла свою дорогу, она работает над диссертацией, и вера даёт ей настоящее духовное равновесие. Главное, чего достигают герои, – внутренняя гармония. Мотив обретения веры дополняет мотив пути и становится сюжетообразующим центром романа.

Особенностью духовной прозы является сосуществование двух миров – светлого и темного. Соответственно появляются образы демонов, бесов. Они неизбежно сопровождают все поступки героев в романах Ю. Вознесенской, Д. Липскерова («Демоны в раю»), Д. Рубиной («На солнечной стороне улицы», «Почерк Леонардо»).

Некоторые символы воспринимаются как цитаты из известных текстов. Например, в «Прощании с Матёрой» В. Распутина описано Древо желания, к которому уже две тысячи лет приходят с самым сокровенным и важным. В романе С. Самсонова оно становится символом сбывшейся надежды, «того, что человек готов крепить и терпеть во имя своей любви, своего ремесла, своего искусства... Трудиться, как бы плохо и тяжело ему ни было»[12].

У О. Зайончковского («Петрович»(2006)) взрослый мир передан как продолжение библейского образа: «Кит сомкнул пасть, сглотнул и вверг его в своё затхлое и отнюдь не материнское чрево. Там копошилось и переваривалось уже немало Петровичей – товарищей по несчастью»[13].

Иной путь поиска своего места в жизни предлагает С. Самсонов в романе «Аномалия Камлаева» (2008). Его герой – композитор, образ

которого составлен из черт крупнейших мастеров русской музыки XX века: Д. Шостаковича, А. Шнитке, М. Кажлаева. Последний и стал отдалённым прототипом героя. В начале романа герой испытывает внутренний кризис: у него никак не рождается ребенок, он «перестал слышать изначальную музыку»[14], а значит, не сможет создать новый шедевр.

Вначале, как и все ищущие герои, Камлаев одержим гордыней – он считает, что должен выйти «за пределы исхоженного вдоль и поперек пространства искусства»[15]. Постепенно он понимает, что должен «созидать», а не конкурировать с Творцом, пытаясь больше ухватить. «Небо, любовь, деторождение, хлеб не выбирают, их нельзя предпочесть чему-то другому, потому что им нет аналога, варианта… В своей первичности они незаменимы»[16].

Соответственно герой чувствует желание «поговорить с Господом». Раньше «мы шли дорогой греха, не слышали Господа, а теперь должны прийти к нему»[17]. Отсюда возникает осознание своей греховности, стремление каяться, прощать и отдаваться на усмотрение Бога. Обретя Бога, герой стремится раствориться в «изначальном изумлении, в бессловесном восхищении замыслом Творца». Символично и завершение романа рождением младенца, воспринимаемого как «величайшее чудо природы», «её величайший и уязвимейший дар»[18]. Хотя формально герой Самсонова и не становится верующим, осознание духовности означает обретение собственной сущности, понимания самого себя, близких.

Духовное начало проявляется в произведениях современных писателей по-разному. Явственнее оно в структуре текстов, выстраиваемых на евангельских притчах. Представление о симметрии мира чаще всего отражено в образах двойника и зеркала: существуют «зеркальные» души, которые понимают друг друга, как самих себя, ибо они и есть «отражения» друг друга «во внутреннем зеркале души». Зеркала завораживают, притягивают, ибо «видим нашего неведомого двойника, наше мистическое alter ego. С которым, в отличие от платоновских "половинок", соединиться не можем – именно потому что зеркальны… И это рождает тоску, которая не плотская любовь, а некое иное чувство – "мистическая тоска по двойнику"» (Д. Рубина «Почерк Леонардо»). Иногда мотив двойника реализуется и посредством противопоставления *взрослый – ребенок*.

Проведённый анализ показывает, что и библейская символика, и русская религиозная философия постепенно осмысливаются авторами с новых нравственных позиций. Среди доминантных форм –

евангельская притча, житие, учительная проза. Они облекаются в форму авантюрно-приключенческой литературы. Встречаются общие места, описания чудес, видения, вещие сны. Сходные образы мирового древа, младенца, праведника, раскаявшегося грешника, повторяющиеся мотивы: воскресения, бессмертия, насилия, очищения, прощения, прозрения и обретения, возвращения блудного сына, пути-дороги, безгрешной души ребёнка. Некоторые представлены как метамотивы. Появляются образы героев, ищущих свою правду, точку опору, смысл жизни. Однако не всегда они становятся проповедниками, носителями истины, правдолюбцами.

Данный подход сформировался ещё в начале XX в. в творчестве И. Шмелёва и Б. Зайцева, которых и можно считать родоначальниками обозначенной традиции.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Об этом см.: *Капица Ф.С.* Мифологема пути в книге Б. Зайцева «Валаам» // Калужские писатели на рубеже золотого и серебряного веков. V юбилейные зайцевские чтения. Калуга, 2005. С. 55–60.

[2] Об этом см.: *Капица Ф.С.* Древнерусские изобразительные традиции в «паломнических хождениях» Б. Зайцева // Русская литература XX века. Итоги и перспективы изучения. М., 2002. С. 285–291.

[3] *Никифоров-Волгин В.А.* Ключи заветные от радости. М., 2008. С. 28.

[4] *Варламов А.* Купол. М., 2009. С. 16.

[5] Там же. С. 46.

[6] Там же. С. 65.

[7] *Вознесенская Ю.* Юлианна, или Игра в киднеппинг. М., 2005. С. 10.

[8] *Кучерская М.* Современный патерик. М., 2007. С. 64.

[9] Там же. 74.

[10] Там же. 87.

[11] *Кучерская М.* Бог дождя. М., 2007. С. 24.

[12] *Самсонов С.* Аномалия Камлаева. М., 2008. С. 148.

[13] *Зайончковский О.В.* Петрович. Роман. М., 2006. С. 51.

[14] *Самсонов С.* Аномалия Камлаева. М., 2008. С. 148.

[15] Там же.

[16] Там же.

[17] Там же. С. 152.

[18] Там же. С. 164.

Науменко-Порохина А.В.
(Москва)

РИТОРИЧЕСКИЕ ПРИЁМЫ В ПУБЛИЧНОЙ РЕЧИ И.С. ШМЕЛЁВА «СЛОВО НА ЧЕСТВОВАНИИ И.А. БУНИНА»

Благодаря переписке И.С. Шмелёва с И.А. Ильиным нач. 1930-х гг. можно узнать, а заодно и представить все сложности и превратности процесса соискания Нобелевской премии, почувствовать напряжённую борьбу и соперничество выдвигаемых кандидатов и, конечно, понять суть так называемого технологического процесса подготовки (надлежащая критика, типы «представления», сторонники в самом комитете и т.д.).

Впервые о желании участвовать в творческом споре И.С. Шмелёв упоминает в письме к И.А. Ильину от 5 января 1931 г.: «На днях читал, что Мереж<ковский> и Бунин тоже были кандидатами, и серьёзными – Л. Синклеру. Побил американец, на голову. "Горе" русским, что нет в Комитете никого, кто читает по-русски, но есть "представляющие". Один из таких – копенгаг<енский> проф<ессор> – славист Антон Карлгрен. Ещё в унив<ерситете> Лунда, в Швеции – Зигурд Агрелль. Он и представил. И Мережк<овского>, и Б<унина>. И не остановился на одном из них. Провалили, в виду сего, будто. Ну... теперь я хочу Вам *по-секрету* (!). Синклеру дали... "по соображениям". Трудно нашим, конечно. Тут и "политика". Мешает. И – государства нет у русских, – пришлые. И вот – предвидя провал – я всё же хочу рискнуть. С одной стороны, хвалит меня умнейший человек Европы, то-нкий учёный и художник <...> Раз. Другое: имею некоторый багаж: 26–28 иностр<анных> изданий, на двунадесяти языках. Два. А больше ничего. Нет – главного: представлятеля»[1].

Весьма эмоционально, сочувственно по отношению к И. Бунину Иван Сергеевич переживал его неудачу как свою в том же 1931 г. (письмо к И. Ильину от 21 октября 1931 г.): «Когда узналось, что премию получил поэт шведский, покойный ныне, Кульман мне сообщил, что это страшный удар для Б<унина>, т<ак> к<ак> И<ван> А<лексеевич> был вполне уверен в удаче: по хлопотам массы лиц – и проф. Кульмана, – Бунин был представлен ныне, на сей год очень сильно. Чуть ли не "семь городов" и т. д. вплоть до хлопот потомка дарителя премии, который – потомок – поражён ударом недавно, а

должен б<ыл> ехать в Стокг<ольм> и **влиять**, и ещё обещал Б<унину> поддержку архиеп. Седергольм…»[2].

В этом же письме И. Шмелёв рассуждает о том, как в условиях жёсткой конкуренции может проявиться личность: «Об И. Б<уни>не Степун гремит-трубит на всех площадях (начиная с Соврем<енных> Зап<исок>) – и вся печать, а меня – ей-ей – загнали (о, Вы не знаете!), меня послновостенцы не выносят, и только другу Зеелеру удалось словцо о "Родном" сказать. Если бы мне… ну, сон бы такой случился, – ну, дали бы **оную**, вместо "кандидатов" – М<ережковского> и Б<унина>… меня со свету сжили бы, (в душе)… – знаю. Но… ни-кому, каж<ется>, не дадут»[3].

Единственным, кто поддерживал Шмелёва, помогал ему и пропагандировал его творчество, был И.А. Ильин. В лекциях и выступлениях в Германии, Швейцарии, Австрии, Чехии он увлечённо и заинтересованно говорил о произведениях Шмелёва; по свидетельствам современников, в огромных залах была такая тишина, что было слышно, «как муха пролетела». Эту феноменальность выступлений И. Ильина не однажды отмечала западная пресса. Кроме того, И. Ильин вёл успешные переговоры и с издателями разных стран, где бывал, и с переводчиками произведений И.С. Шмелёва, чем и содействовал скорейшему знакомству европейской публики с творчеством настоящего русского писателя. Но и при этом силы были не равны. В письме к Ильину от 20 июня 1932 г. Иван Сергеевич об этом говорит так: «Я знаю: против меня ведётся скрытый поход. В "левой части" печати "работают" Мережки, в правой – нет такой, а Возр<ожде>нию я чужой. И ещё умный Б<уни>н – чую – кое-где "бросает" нужное "меткое" словечко, а "присные" мотают на ус и разделываются со Шмелёвым. Степун, в славословии, – Бунину акаф<исты> пел – меня рикошетом, в "Совр<еменных> зап<исках>" в 48 кн. не называя, прошёлся по поводу "горланящих петушков", "про наши вербы да про наши пасхи"… Вот Бунин – тот, действительно, **даёт** Россию! А в 49 кн. Г. Адамович-содомович про "Родное" так написал, так непозволительно-глумливо, что я послал редакции веское письмо, спокойное, но веское»[4].

Как известно, 1932 г. также не принес русским писателям Нобелевской премии. Размышляя об этом, И.С. Шмелёв высказал весьма ценную и верную мысль о характере и особенностях русской литературы: «Нобелевское улыбнулось русским. "Пара гнедых"… – только и есть литературы русской! Бунин – да, за него, я, как русский, не постыдился бы. Но получи Мер<ежковс>кий… по-зор! **Такой**…–

представитель родной литературы! Нет, пусть совсем не дают, но не **такому** выражать, представлять Дух и Плоть русской литературы. Подлинная, она никогда не была ни "кликушей", ни болтушкой, ни "мудрилкой", ни "низалкой", ни... подделкой, ни – ремеслом потливым, ни ёрничеством-хитрюгой. И я... – доволен, что никому не дали. Я бы не отказался <...> Да таким, как я, никогда не дадут: таких, обычно, не признают "в европейской орбите", – не утешители это, а "теребители", что ли»[5].

И, наконец, особое внимание читателя и исследователя в этом контексте привлекают два письма: Ильина Шмелёву от 14 ноября 1933 г. и ответное, Шмелёва Ильину, от 17 ноября 1933 г.

Сколько благородства и сердечной мудрости проявлено обоими авторами в обсуждении решения Нобелевского Комитета 1933 г.! При этом И. Ильин, как всегда, внешне сдержан и рассудителен, хотя внутреннее несогласие ощущается: «Все эти дни мы переживали новую премию имени Нобеля. Я не думаю, чтобы Ваши и наши настроения и соображения по этому вопросу расходились. Очень приятно знать, что многие хлопоты увенчались успехом. Полезно для эмиграции. Очень утешительно для самого премированного. Очень интересно было бы знать, что именно и на каких языках читали премирователи из его произведений. Сам автор высказывал предположение или даже уверенность, что шведам особенно убедительной показалась "Жизнь Авксентьева", виноват – Арсеньева. Нам отсюда на Стокгольм судить трудно. Надо всем желать *блага* и *получия*. Но я лью горькие слёзы о том, что я не могу дать Вам, мой дорогой и несравненный, этого самого обильного *получия*»[6].

В ответном послании И.С. Шмелёва, эмоциональном и афористичном по форме и не менее, чем ильинское, благородном и мудром по содержанию, звучит по-христиански радостное и благоговейное: «...Не нам, не нам, но имени Твоему». Воспринимая Нобелевскую премию И.А. Бунина как мировое признание «великой русской словесности», И. Шмелёв демонстрирует в этом письме духовное величие русского человека, который всегда готов поступиться личным во имя славы Отечества, который даже победе противника рад и признаёт её, если она совершена во благо Отечества: «"Довлеет дневи злоба его"... Каюсь, было – вспыхнуло острое чувствишко горечи, отдал дань человеческому, слишком человеческому, но "довлеет дневи..." и всё прошло – гусь опять сухой. Всё вышло хорошо: достойно решил Стокгольм – прекрасный писатель Бунин, и наша великая Словесность за него не постыдится; пробит

чёрный лёд-саван, обвивший-сковавший – в мире – всё наше – государственность, былую славу и силу, жертвы, достоинство, подлинную Россию, представленную здесь нами – **есть** Россия! Этого не заплюёте – **есть**! И **Слово** плоть бысть! <…> Выпало счастье представить эту славу, предстательствовать за неё – Бунину. Постыдиться не можем. Великое это счастье!»[7].

Именно в этом и заключается, по Ильину и Шмелёву, истинное служение России.

В письме к И. Ильину от 27 ноября 1933 г. Иван Сергеевич сообщает: «Будет 29-го закр<ытое> заседание в "Рос<сии> и Сл<авянстве>" – Национальный комитет и вся политич<еская> нац<иональная> эмиграция. Я не буду, но послал для прочтения "Слово"»[8].

В коротком, но ёмком «Слове» сказано главное о сути служения русской словесности, русской литературе «во имя русское», во имя России: «Через нашу литературу, рождённую Россией, через Россией рождённого Бунина, признаётся миром сама Россия, запечатлённая в "письменах"» (7, 483).

Такое понимание И. Шмелёвым писательского и гражданского долга перед Отечеством иначе, как подвигом служения, не назовёшь. По его представлению, наиважнейшее в происшедшем – мировое признание великой русской литературы, «рождённой народом русским». Писатель горд и счастлив тем, что «наше духовное богатство признаётся миром».

И.С. Шмелёв предельно кратко, но в то же время и очень точно характеризует дар И. Бунина, отмечая его кровную связь с народом русским, с родимой землёй, природой: «...Всё – в нём, всё это впитано им остро и крепко **взято**, влито в творчество – чудеснейшим инструментом, точным и мерным **словом,** – родной речью» (7, 483).

В целом же, пафос «Слова» заключается в прославлении духовной силы и мощи русской словесности, и кульминации он достигает в той части, которая обращена к великим предшественникам И. Бунина: «Давно гоголевская "птица-тройка" вынеслась за российские пределы, с чудесными колокольцами и бубенцами – величаво-великолепным звоном, с ямщиком-чудом Пушкиным, с дивными седоками – Лермонтовым, Гоголем, Достоевским, Тургеневым, Толстым, Лесковым, Гончаровым, Чеховым... Чуткие мира слышат этот глубокий звон... слышат и восхищаются. Но широкая мировая улица – не знала, не слыхала этого звона-пенья. Теперь и она услышит: русский писатель признан – и утверждён. Многие теперь услышат – "тройку".

За рубеж вылетела она, – дай же ей Бог звонить русскую славу миру!» (7, 483).

Метафоричность и торжественность, величавость тона – вот что отличает это произведение И. Шмелёва. Эти стилистические приёмы оправданны и уместны, поскольку использованы для подчёркивания особенности случившегося, действительно великого события.

Уже в самом зачине звучат слова о духовном величии России, о хранителях духовного русского богатства, что настраивает слушателей на особо торжественный лад, формирует у них чувство уважения и преклонения перед талантом И.А. Бунина, ибо он – «от духа-плоти» русской литературы (7, 483).

Усиливается эффект сказанного цитированием стихотворения И. Бунина, которое оценивается И. Шмелёвым как «глубокое по мысли, прекрасное по форме». Цитирование как особый риторический приём способно усиливать эмоциональное напряжение у слушателей, поскольку уже само по себе является художественным обобщением, образом, всегда вызывающим цепь ассоциаций, и, следовательно, рождающим целую гамму чувств и переживаний, доставляющих настоящее эстетическое наслаждение.

Цитированием стихотворений А.С. Пушкина Шмелёв словно бы перебрасывает мостик из нынешней, изгнаннической жизни, в Россию, добивается ощущения неразрывной связи с родным и близким.

Удачно использует И. Шмелёв приёмы сопоставления и градации, благодаря которым речь приобретает ещё большую силу воздействия и особую убедительность.

Сила и мастерство оратора заключается и в том, как он умеет «заставить» работать уже известные образы. В этом «Слове» Иван Сергеевич не случайно «вспомнил» образ гоголевской птицы-тройки. Причём создал контекст, в котором мысль не только не сделалась банальной, но приобрела новизну и свежесть.

Соблюдая законы риторики, писатель в финале высказывания использует выразительные, традиционно русские здравицы, лаконичные, запоминающиеся, близкие душе и сердцу каждого:

«Воскликнем же от полноты душевной:

Нашему Ивану Алексеевичу – слава.

Великой литературе нашей – слава.

И всему народу православному – слава» (7, 484).

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Переписка двух Иванов: (1927-1934).* С. 189–190.
[2] Там же. С. 229.
[3] Там же. С. 233.
[4] Там же. С. 278-279.
[5] Там же. С. 338.
[6] Там же. С. 411–412.
[7] Там же. С. 412–413.
[8] Там же. С. 418.

Берсенева М.С.
(*Москва*)

ЛИНГВОСТРАНОВЕДЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ И.С. ШМЕЛЁВА

Целью коммуникативных и познавательных действий человека, направленных на текст, является не сам текст, а то, что за ним стоит. Как отмечал проф. Жинкин, «понимаем мы не речь (текст), а действительность»[1]. Секрет языка лежит на скрещении общения посредством языка, «секрет искусства лежит на скрещении познания искусством и общения искусством»[2]. Искусство – это средство познания человеком других людей и самого себя и средство общения человека с другими людьми и самим собой[3].

Попытаемся взглянуть на публицистические тексты И.С. Шмелёва 1920-х гг. с точки зрения лингвокультуролога. Год 1924: «Крестный подвиг», «Душа родины», «Русское дело»; год 1925: «Драгоценный металл»; год 1927: «Как нам быть»; год 1928: «Вечный завет»; год 1930: «Мученица Татьяна», «Душа Москвы». Авторские интенции, заложенные в этих текстах, можно выразить словами самого И.С. Шмелёва: это «крик страдания», все они написаны «болью за Россию». Тексты наполнены горечью о настоящем России. Основной вопрос, поднимаемый во всех текстах, – вопрос о бытии России.

Текст, как двуликий Янус, имеет два лица: одним он обращён к языку, другим – к коммуникативному акту и речевому общению. Мы обратимся сегодня к единицам языка и сделаем попытку представить словарь некоторых публицистических текстов Шмелёва, выявить авторские интенции, содержащиеся в них.

Важное условие достижения взаимопонимания между создателем текста и теми, кому он адресован, – наличие «общих мест», т. е. использование автором (эксплицитно или имплицитно) такой информации, которая известна обоим участникам коммуникации. Общая эксплицитно выраженная информация – это, прежде всего, единый код, которым пользуются автор и читатель, т.е. сам язык. «Автор использует языковые средства в соответствии с их общепринятыми в данном этносоциокультурном сообществе значении либо модифицирует их по существующим в данном языке правилам»[4].

Публикуя своё произведение, автор адресует его всем потенциальным читателям. Однако каждый на собственном опыте знает, сколь избирательно человеческое сознание в выборе книги для чтения: не только для чтения для удовольствия, но и для работы и обучения. Вот и мы, в соответствии со своими интересами и задачами лингвострановедческого подхода в обучении языку, отобрали в учебных целях для работы со студентами-филологами, в том числе и студентами-инофонами два публицистических текста И.С. Шмелёва: «Душа родины» и «Душа Москвы». Публицистика Шмелёва содержит богатый лингвострановедческий потенциал.

Выбор слова, сочетание слов, строение фразы, акцент, ритм – всё осуществляется и вылепливается творчески – писательским актом, в его то неизменно устойчивом, то гибко-изменчивом строении. Основные лексико-семантические группы анализируемых публицистических текстов Шмелёва – это «Родина» и «Правда».

Первую группу составляют выражения *родное небо, родная речь*, которую Шмелёв называет «душою слов». Родина у Шмелёва *говорит могилами, вливается в сердце, раскидывается в летописях и храмах, в куполах, в колоколах, чуется в совершенном, зовёт-увлекает далями*. Чувство Родины своё у каждого.

В группу «Правда» входят слова и выражения – *давняя, залегла в сердце Христовым словом, принесённым на берега Днепра неистовому и светлому народу, Правда Божья.*

Важной особенностью текстов является содержание в них большого числа антропонимов. Прежде всего, это имена наиболее почитаемых святых: Микола Милостивый, Сергий Радонежский, Тихон Задонский, Нил Сорский, Серафим Саровский.

Заметим, что вот так, по-народному, звучит у Шмелёва имя Николая Мирликийского. И даже ветхозаветный Илья-Громовик – он свой, «мужик строгий, хозяин, по-мужичьи справедливый» (2, 435). Эти святые в публицистике Шмелёва рядом с Богородицей-

Печальницей и милосердным её сыном Спасом. Роль святых писатель видит в том, что они «открывают тайник народного Идеала», русского идеала, народной Правды.

Особо останавливается писатель на «поражающем явлении русских старцев», «хранителей духовности народной» (2, 435). Из писателей же русских выделяет двух, наиболее приблизившихся, по его мнению, к народным идеалам, – Толстого и Достоевского.

В описании русской души, какой видится она европейцам, автор использует народные обороты речи: русские «идут – не знаю куда, ищут того – не знаю чего» (2, 436). Одним словом, люди «странные».

Трагедию России Шмелёв связывает с трагедией Церкви, – от которой «уходил Дух Живой» и «ослабевала». «Порабощённая властью Церковь не оплодотворяла душу» (2, 436).

Язык очерка «Душа России» образный, богатый метафорами, что роднит публицистику Шмелёва с художественными текстами: душа России напрасно ждала жениха и рвалась в высоту. «И не дождавшись Града, метнулась к аду» (2, 436).

Образ Града Небесного – центральный образ очерка. При создании его автор использует синонимический ряд: Град Небесный, Китеж-град. Описание близко к сказу: душа России «града небесного взыскует, тянется к книге Голубиной. Ищет золотые ключи, что отомкнут неведомые двери в неведомое царство» (2, 436). Автор использует здесь высокую лексику: *взыскует, чаянное души, грезят*. Но народ не нашел золотых ключей, и тут в тексте появляются другие символы: *топор* и *отмычка.* Причём топор в руки народу «сунули», – в тексте наблюдается явное снижение стиля. Синонимические ряды помогают автору дать запоминающийся образ русской души. Русская душа у Шмелёва – страстная в созерцательности восточной. Это душа художника и певца, музыканта и лицедея, юродивого и кликуши, богатыря и дерзателя, которому «всё по силам». Пара «юродивый» и «кликуша» придаёт образу многогранность.

Шмелёв вводит в ткань текста высказывания иностранцев о России и русской душе. Так, привлекло внимание Ивана Сергеевича меткое выражение Жозефа-де-Местра «Если бы русское х о т е н ь е смогли заточить под крепость, – оно бы взорвало крепость» (2, 437).

Меняется язык очерка при описании интеллигенции. Она *хватала всё, хватала безотчётно, безоглядно, не жевавши сглотала, сглотала все философии и религии, царапалась на стремнины Ницше, сверзлась в марксистскую трясину.*

Автор использует здесь лексику, имеющую вектор «низ» и отрицательную коннотацию. Главную вину интеллигенции Шмелёв видит в том, что она отвергла «Бога», «сделала богом человека» (2, 437). Причём в первом случае слово «Бог» написано с большой буквы, а во втором, конечно, с маленькой. И снова яркий образ при описании интеллигенции: «она любила минутно и отлюбила множество идеалов и кумиров спорила о правде и справедливости и взяла за маяк – туманность» (2, 437). Правда народа и правда интеллигенции разошлись.

При характеристике народного Бога Правды автор использует выражение – Бог, «ему доступный» (2, 437). По Шмелёву, именно в понимании народа был Бог правды, но интеллигенция показала народу бога-призрака. Трагедию России писатель видит в том, что «над путями к Угоднику смеялись», и вот теперь «пути эти закрыты» (2, 437).

Через весь текст проходит антитеза *Небо – земля*. Ещё один антонимический ряд: *Любовь, Живое слово, Учитель кроткий* – с одной стороны, и с другой, – *злоба, зависть*, в этом же ряду у Шмелёва – *коллектив*. Социалистическому пониманию свободы, равенства и братства Шмелёв противопоставляет свободу и братство в христианском понимании. Равенство, в понимании автора, также возможно лишь во Христе – «равенство дружных, Христовых, достижений» (2, 438). Определение «Христовых» выделено у автора с двух сторон запятыми, которые являются маркером вкладываемого во фразу смысла.

Надежды писателя связаны с молодежью, причем молодёжью без различия сословий и классов: «...ото всех русских сословий молодые <...> Они вернут России её Имя-Душу» (2, 440). Имя Родины и её душа для Шмелёва составляют одно целое, одно слово-понятие.

В последнюю, третью часть публицистического текста Шмелёв включает Евангельский текст: «Да отвержется себе и возьмет крест свой и по Мне грядет» (2, 441). Ещё одна лексико-семантическая группа, представленная в публицистике Шмелёва, – это «Путь». Как мы знаем, эта тема звучит и в художественной прозе писателя («Пути небесные»). Это «пути прямые», пути Божьи, пути широкой души народной, пути, творящие братскую Россию». И авторский приказ – «душу свою выковать для этих путей надо». Заметьте, как по-христански звучит: душу *свою*.

Выражение «новый человек» наполнено у Шмелёва христианским смыслом: это человек, «воплотивший образ Божий».

В очерке «Русское дело» автор создаёт образ «русского поля», которое «придётся долго чистить и прибирать» (2, 444). Ключевыми словами текста являются слова «созидатели» и «деятели», так как в начале XX в. страна, по выражению Шмелёва, «отброшена к XIV веку» (2, 446). Основную мысль автора передают инфинитивы: *подымать, кормить, одевать, показать дорогу.* Шмелёв говорит здесь не только о дороге, по которой когда-то шла Россия, но и «по которой идут народы». Заметим, что такое мировидение не часто встречается в текстах писателя.

В марте 1930 г. Шмелёв написал очерк, посвящённый московскому университету, «Мученица Татьяна», с эпиграфом из Пушкина. В этом году отмечалось 175-летие университета. Но настроение автора совсем не праздничное. Ключевыми словами начала текста являются глаголы «поминать» и «каяться». Автор призывает извлечь из утраты урок, сетует на то, что в Храме просвещения мало говорилось о Родине, о русском просвещении. Дело родного Университета – в преподавании «науки о родном» (2, 498). Такую науку Шмелёв называет «священной» (2, 498).

Через весь очерк проходят имена великих людей России, тех, с кем автор связывает само понимание «русского просвещения». Это Пирогов, Менделеев, Ключевский, преподобный Сергий Радонежский.

Основная идея очерка – призыв обучать в университете науке о России. Её, пишет Шмелёв, мы должны не «создать», а «собрать» (2, 499). Основу науки составят, по мысли автора, два великих имени – Пушкин и Достоевский.

Такая наука у лингвистов теперь существует – это лингвострановедение. Под этим углом зрения изучаются лингвистами и произведения И.С. Шмелёва, содержащие богатый лингвострановедческий, россиеведческий потенциал.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Цит. по: *Горелов И.Н., Седов К.Ф.* Основы психолингвистики. М., 1997. С. 87.

[2] *Леонтьев А.А.* Психология общения. М., 2000. С. 299.

[3] *Кулибина Н.В.* Художественный текст в лингводидактическом осмыслении. М., 2000. С. 103.

[4] Там же. С. 25.

Дёмкина С.М.
(*Москва*)

«...ПЕРЕЖИВАЮ ВЕЛИКУЮ СКОРБЬ И МУКИ ДУШЕВНЫЕ»: НЕИЗВЕСТНЫЕ ПИСЬМА И.С. ШМЕЛЁВА С.Я. ЕЛПАТЬЕВСКОМУ (1918–1920 гг.)

Хранящиеся в Отделе рукописей ИМЛИ РАН 12 писем Ивана Сергеевича Шмелёва Сергею Яковлевичу Елпатьевскому возвращают нас к одному из самых трагических периодов в жизни писателя. Перебравшись в тихую Алушту летом 1918 г., Шмелёв невольно оказался в кровавом водовороте гражданской междоусобицы. Судьба не пощадила его, лишив сына, «единственной радости, из-за коей стоило жить»[1]. Изнуряющие месяцы тревоги и надежды, убивавшие «болью несказанной, кошмарной»[2], – и «истекла душа, омрачилась сознание»[3], – писал Шмелёв А.М. Горькому.

С бесчеловечной жестокостью недолгий, хрупкий семейный «мир» Шмелёвых был разрушен. «Мы, трое, маленькая семья, прожили жизнь очень маленькую, очень тихую, но в ней было столько маленьких, наших, радостей...»[4], – рассказывал Шмелёв Гусеву-Оренбургскому. Это письмо, как и все письма 1921 г., посвящено одной теме. Шмелёв молил своих адресатов Луначарского, Горького, Вересаева, Гусева-Оренбургского помочь найти сына.

В неопубликованных письмах С.Я. Елпатьевскому Шмелёв размышлял о самых разных вещах. Более того, в одном из писем встречаются слова, непривычные для Шмелёва поры «крымских окаянных дней» – счастье и покой. Объясняется это просто. 15 августа 1918 г. Шмелёв написал: «А сам. главное – со мной мои, жена и Сергей, ушедший сквозь опасности от моск. большев. И посему – я д.б. счастлив»[5].

Писатель измучен переездом («Одна дорожка из Москвы съела 1/2 меня»[6]), да и вокруг мало радостного: «Меня раздражает и жара, и бездождье, и сухие деревья гибнущего сада, и нахальство жидов, что чувствуется на каждом шагу, и пустота южных газеток, и, вообще, житие под колпаком – из-под коего выкачивается по-ма-лень-ку воздух. И неизвестное завтра, и хорошо до тоски известное сегодня». Шмелёву не работается, он почитывает, посматривает, погуливает, и, тем не менее, ещё раз признается: «Одн. слов. – я счастлив, ибо обрёл покой»[7].

Обретённый покой дал возможность задуматься о будущем, о судьбе русских писателей и всей России. В сентябре Шмелёв писал Елпатьевскому о горестности финансового положения, своего и собратьев по цеху: «Да, попали писатели в трудное положение»[8]. Ему виделось приличное книгоиздательство. На Юге нет книг, зато собрались серьёзные литературные силы: Бунин, Сергеев-Ценский, Ал. Толстой, Чириков, Гусев, Гребенщиков, Тренёв, Зайцев. Значит, возможны сборники, издание серий дешёвых книг. Более того, возможна и даже необходима газета, на страницах которой беллетристы могли бы высказываться по общественным и политическим вопросам. При этом Шмелёв отталкивался от собственного мироощущения: «У меня, например, многое и накипело, и плещется»[9]. Мечтал писатель и о важном, по его мнению, для русской литературы этого периода солидном сборнике, не однородном («как когда-то Вехи»), а свободном «конгломератном труде», объединённом «одной задачей: понять совершившееся и назревающее, вскрыть и больное и протереть здоровое, если оно есть, и наметить (пусть даже слишком своеобразное, субъективное) отношение к глубоким вопросам жизни нашей родины, национализму, "любви к народу", дорогам и трясинам общественной (и противообществ.) мысли». Алуштинская жизнь скучна, «как коровье пойло»[10], Шмелёв живёт «от газеты до газеты» и ждёт «развязки на Севере». Времени для раздумий достаточно, и писатель мучительно размышляет о событиях протекающих и грядущих. Летом 1918 г. он верит, «что мы стоим растерянными перед величайшим, что грядёт и приидет – перед величайшим обновлением всей России, перед величайшим расцветом, перед великим будущим успешного и плодотворнейшего Собирания России. И не только политического, формально-государственного, но и справедливо-христиански-социального. Созреет здоровый демократизм. Не может не созреть после стольких ошибок, преступлений и такой узко-национальной вакханалии, такого эгоизма, при котором самое чистое и общечеловечное вылилось в формы мелкие, животные»[11].

«Там (на Укр.) за одно право говорить (от це діло!), лишь бы говорить, заплёвана вся культура, коей жили. И заплёвана, конечно, ничтожествами, за редкими исключениями. Из ярма призрачного полезли в ярмо натурой»[12], – с болью замечает Шмелёв, наблюдая распад империи, ломку старого – и «новое», принимающее всё более уродливые формы.

Всё вокруг рушится, писателя окружают странные символы, он пишет о них с горькой иронией: «Живёт у меня цыпленок об одной ноге – символ нашей жизни. На днях принёс мне Ценск. петуха, у кот. собаки перекусили как-то нервы, и он лежит на пузе – ноги вперед. Тоже символ. Вчера отрубил Ц. петуху голову топором. Околела кобыла. Свалилась с горы корова. Вот с каким символом живём»[13].

В декабре 1918 г. настроение Шмелёва меняется, он никого не хочет видеть, никуда не хочет ехать: «...На душе паскудно, что никакая поездка, ни радостные свидания с друзьями, – ничто не трогает...»; «сын опять в военной службе, в Симфер., я снова один. А когда человек один (я с женой, но мы двое – одно) и ушиблен жизнью – трудно выйти из щели»[14].

1919 год принес новые испытания. Шмелёв признаётся: «...Живущая в душе тревога давит всё существо моё. Только чёрное впереди»[15]. Шмелёв тоскует по сыну, о котором не имеет сведений, но понемногу начинает работать. Многое в нём «перестраивается». Вспоминая слова Чехова о свободе писателя, Шмелёв признается, что ни он, ни его собратья по перу таковыми не были, многого боялись. Свободу же теперь он видит в том, чтобы смотреть на всё «не через очки иных авторитетов, гг. Писаревых, Чернышев., Марксов...»[16], и, оглядываясь назад, обвиняет себя и других русских писателей во лжи, раболепстве и глупости.

Вновь и вновь Шмелёв возвращается к революционным событиям, к гибели России, пытаясь понять, как всё это могло случиться, какова вина интеллигенции и, прежде всего, писателей; где допущена роковая ошибка, и что надлежит делать теперь, чтобы спасти Россию и её народ. В письме от 17 сентября 1919 г. Шмелёв делится своим видением ситуации с позиции писателя, «мучающегося родами России». В этой образной системе ему представляется «ребёнок», который «прёт не головкой, а поперёк», и поэтому «нужен мастерский "поворот" и Кесарево сечение, по всей вероятности – единств. исход»[17]. Далее, по мнению Шмелёва, «ребёнок будет вынут. Мать долго будет хворать, но при норм. уходе оплодотворится вновь и родит здоровое дитя». «Писатели должны играть роль умных ассистентов и заботиться о дезинфекции. Должны уметь объяснять, что совершающаяся "операция" – единственное, что может спасти мать – родину. До сего времени были лишь знахари и пьяные коновалы. И вот истекает кровью жизнь наша». В этих обстоятельствах ответ на вопрос: «Что мы, писатели, можем?», – для Шмелёва таков: «Здесь мало писать

очерки, рассказы и проч. Здесь нужен "голос", сильный, короткий, как удар, крепкий, ясный. Здесь нужно "трезвить"»[18].

В этом же письме Шмелёв упрекает Европу в трусости и равнодушии, а более всего, в преувеличенном внимании и восхвалении таких излишне раздутых, по его мнению, писателей, как Горький. Исправить подобное положение вещей можно, если «в Лондоне, в Париже, в Нью-Йорке, в Риме и Берлине издавать по огромной газете "Россия мёртвая и живая", не жалея денег, печатать в переводах русских писателей и журналистов – и это будет иметь чудесный эффект»[19]. Кроме этого, Шмелёв угнетён: «сын отыскался, но не имеет вести о нас, мучается»[20]. Сергей Иванович, офицер батареи бронепоезда «Партизан», перенёс желтуху, страдал головными болями после отравления газами, просил отца похлопотать о переводе на ближний фронт.

После возвращения сына Шмелёв настойчиво думает об отъезде из Крыма. «Не сплю, мечтаю прекрасное далеко!» – пишет он в январе 1920 г.: «Везёт Алексею Толстому!»[21]. Мысль «о русском кружке писательском в Париже» кажется вполне реальной, и Шмелёв просит Елпатьевского не оставить его «сирого, истерзанного»: «В случае эвакуации я в Крыму никак не останусь! У меня сын! Быть, если бы случилось, оторванному от него, как весной, не перенесу. В Сербию, в Париж, на пик Тенериф – всё равно»[22]. Сын долечивался, отец не находил себе места, боясь и предчувствуя новую разлуку: «…Куда его судьба кинет – не ведаем. Во вс. случае я употреблю все средства, чтобы с ним не разлучиться… Он на фронте будет – и я буду по ту сторону, чтобы хоть вести иметь»[23].

Шмелёв думает лишь о том, как уехать любой ценой и не потерять сына ни при каких обстоятельствах. Следующие три письма: от 28 января, 3 и 21 февраля 1920 г., – крик о помощи, мольба: «Не покиньте»[24]. Писатель просит позволения в случае приезда в Ялту «приткнуться хоть в чуланчике»[25] до парохода. Этот пароход должен увезти семью Шмелёвых подальше от кровавого хаоса: «Я только и живу мыслью, что где-то спокойно буду работать. Готов на все лишения. Лишь – бы жить в государстве, в правовом строе»[26]. Ради этого он согласен даже идти пешком. Руками, дрожащими «от холода и волнения»[27], Шмелёв пишет: «Эти дни переживаю великую скорбь и муки душевные»[28]. Осознавая собственную слабость, он хочет объединиться с другими писателями, чтобы уехать всем вместе, целой группой. Он отчёркивает слова, за которыми боль и скорбь: «Если дают возможность выехать (вывозят) буржуев, то как же не вывезти

писателей, которые в противном случае, могут быть пущены на удобрение, как навоз. Я готов улицы мести где угодно, лишь бы не жить в стране крови и смерти. Душа изживает посл. силы»[29].

Елпатьевский ответил письмами, в которых пытался успокоить Шмелёва, объясняя, что точных сведений ни о чём нет и быть не может, что всё вилами на воде писано. «Да, всё вилами на воде писано, – соглашается Шмелёв, – вообще для жизни российской, а для нас, литераторов, сугубыми вилами, кои и быка пропорют»[30]. Вновь погружённый в раздумья о долге русского писателя, он предъявляет счёт собственной совести: «...Писал в меру возможности, свободно, души не ломал, в соловьиную дудку фабричного штампа (или иного там), не свистел, и миссий никаких на себя не принимал, ибо терпеть не могу ни "миссий, ни комиссий"; "ничего казенного – от монархии до анархии"»[31].

Что ждёт в будущем страну, её народ, её писателей, самого Шмелёва, его сына? Сохранится ли, выживет Россия, какой она будет и будет ли вообще? «Если не будет России, а я мыслю её лишь как правовое государство на широкой народной основе и при неотъемлемых свободах – мыслить, говорить, писать, строиться, веровать и жить – так вот, если такой Руси не будет – тогда мне мила будет всякая земля, где я могу мыслить и говорить, и молиться, и – работать»[32].

События, очевидцем которых стал Шмелёв, по всей видимости, лишали его надежды на то, что в обозримый период времени Россию можно будет назвать правовым государством, с гарантированными гражданскими свободами. Это скверное время, по мнению писателя, «самая-то проба для "человека"». И, увы, считает Шмелёв, «немногие эту пробу выдержат». «Как поганится всё! Как распоясалось всё и как облевотилось! Как расторговалось, обумажилось, обазарилось, опахабилось! Как изворовалось, предалось, подалось, изгнило!»[33].

Отечественные реалии превосходили любые книжные злодейства. «Гойе не снились такие "свиные рыла", и "гоголевские" – ангелы в сравнении с нашими. Великому русскому и мировому искусству дан небывалый "мусор человечий"»[34], – свидетельствует Шмелёв, полагая страшные сюжеты из российской обыденности «достойными» Шекспира, Данте, Достоевского, Щедрина, Толстого и Гоголя.

Неужели Россия хуже всех? Нет. «Россия грязненькая, тёмненькая, слепенькая, и в грязи своей – святенькая, не см. ни на что». А другие страны, весь остальной мир? – «Мир проторговался! Культурёнка-то мировая в сифилисе! Духовно! Где че-ло-век? Я из Алушты своей чую

вонь окружную, смотря в море»[35]. Поэтому надежды на духовное возрождение человека, вброшенного в кровавый хаос жестокости и безверия, связаны только с одной страной – Россией. «Россия – мы не будем свидетелями, перегорит в пламени и очистится. И из неё, на русском языке, раздастся глас, взывающий к очищению. Мы, русские, дадим Европе Толстого, но Толстого дополненного и учительски-вдохновенного»[36].

По Шмелёву, Россия, познав испытания, получит силу и право учить: «Сдвиг будет!» Больше всего ему хотелось найти «фокус и в великой гнойной куче усмотреть и показать "точку", лик назревающий!»[37]. В этом же письме Шмелёв делится с Елпатьевским: «Прекрасное смотрит на меня через кровяно-гнойную сыпь, тихое грезится в грохоте и лязге, в мольбах и рёве зверином и в раже – азарте "рвачей" по ту и по сю сторону»[38]. Жила в душе писателя вера в Россию, несмотря ни на что, и любовь к ней вопреки всему: «Пьяная с крови баба! Русь! Ничего, не трусь. Будешь»[39]. Ради этого Шмелёв готов на всё и, прежде всего, работать. «В наше время былое "человеческое" уже сливается с "божеским", ибо оскотинились очень многие и многое затоптали в жратве скотской. Я хочу сказать этим, насколько раньше был чист и высок человек. Звали к Богу. Теперь хоть до "человека" дозваться»[40], – рассуждает писатель в последнем из сохранившихся писем. Для Шмелёва Сергей Яковлевич не просто старший товарищ, но и «чистый носитель самых дорогих и светлых заветов нашей славной русской литературы и общественности». Рассказывая о своем уважении с юных лет к творчеству юбиляра, Шмелёв постепенно переходит к важнейшей для него теме нравственного долга писателя. «В наше время велика ответственность русского писателя. Нужна сила великая, даже чтобы сохранить в себе «человека», а чтобы еще и заставить слушать себя и быть примером – для сего надо быть очень большим»[41].

Впереди у Шмелёва «Солнце мёртвых», «Богомолье», «Лето Господне», «Няня из Москвы» и многое другое. А пока, зимой 1920 г., живя с женой и сыном «в тоске, грохоте, тревогах», терзаемый раздумьями о будущем, Шмелёв написал из Алушты в Ялту Елпатьевскому: «Господи, как я устал, как болит душа. Я усох, сед, но ещё тлеет под пеплом искра...»[42].

ПРИЛОЖЕНИЕ

1

С.И. Шмелёв – С.Я. Елпатьевскому

4 сентября 1919, Алушта

Алушта, д. Тихомир

Дорогой Сергей Яковлевич,

Здравствуйте! Слыхал я о Ц. болезни и писал Ц. открытку в мае. Душевное состояние было неописуемым. Теперь к.б. лучше, но болею глазами, тоскую по сыну – б. 2-х мес. не имею сведений (на Ср-Аз. линии). Но понемногу начинаю работать. Многое во мне перестраивается... Да, писатель теперь будет смелей и не побоится развенчать многое из своих фетишей. Как говорил Чехов – писатель д.б. свободным. А мы не были. Мы многого боялись, на многом было «табу». Надо уметь смотреть не через очки иных авторитетов, гг. Писаревых, Чернышев., Марксов, Михайловских... О, сколько и лжи, и недомыслия, и близорукости, и раболепства, и... глупости! Но об этом лучше поговорить при свидании. А вот в чем мое письмо. Ответьте, если сможете.

Здесь есть талантливый молодой художник, некто Вл. Степ. Иванов. Он устроил в Алуште выставку св. работ, около 200 совместно с другим худ. Влад. Алексеевич. Денисовым (не тот Ден.). Продал шт. 7 этюдов. Они хотели бы устроить выставку в Ялте. Но пугает расход на помещение. Выставка милая (особ. Иванова и особ. – акварели). Темы – юг, солнце, Алушта. Нельзя ли опереться на Литер общество имени А.П. Чехова? М.б. оно даст помещение? Светл. комната нужна размером арш. 12-10. Или устроить подешевле. А? Материальное положение Иванова оч. тяжелое, а талант надо бы поддержать. И Ялта богаче, может купить к-что. Не откажите посодействовать, дорогой С.Я. Есть удивит. акварели! Главное – молодой челов. и колоссальная работоспособность. За год до 200 этюдов! Денег нет, не на что материала купить. Помогите через О-во устроить выставку.

Обнимаю Вас и крепко жму руку. Ваш душевно *Ив. Шмелёв.*

Желаю отдохнуть и работать.

Сообщите о себе. Ну, как Сургучев газетствует. Чего он мне не отвечает на письмо? Увидите – скажите.

Я об одной даме – писательнице писал ему.

2

И.С. Шмелёв – С.Я. Елпатьевскому

28 января 1920, Алушта

Дорогой Сер. Як.!

В тревоге пишу Вам. Скажите, дорогой, если случится выехать в Ялту, могу ли я; если не найдется угла, хоть в чуланчике приткнуться у Вас или где еще – до парохода. Я в Крыму не останусь, если будет эвакуация. Очень растерялся, впереди ничего не вижу. Скажите, можно ли надеяться на отправку. Я только и живу мыслью, что где-то спокойно буду работать. Готов на все лишения. Лишь бы жить в государстве, в правовом строе. Посоветуйте, если сможете. Мы здесь, как в дыре! И полгода еще! Здесь ли Сургучев и Гребенщиков? Если бы вместе ехать всем писателям! А то я соверш. беспомощен. Деньжат оч. мало, но есть кое-что реализовать, чтобы месяц-другой не умереть с голоду.

Дорогой С.Я., ответьте. Если бы всем вместе поехать! Ради Бога ответьте незамедлительно. Хоть пешком идти. Эти дни переживаю великую скорбь и муки душевные. Во всяком случае в Алуште я не останусь. Не покиньте меня, если сами надумаете ехать. Вместе мы будем более бодры. Я уверен, что Сургучев все может наладить.

Сообщите.

Ваш *Ив. Шмелёв*

3

И.С. Шмелёв – С.Я. Елпатьевскому

3 февраля 1920, Алушта

3/ II – 1920
Алушта, дача Тихомировой

Дорогой Сергей Яковлевич,

Еще пишу Вам и опять в самом растрепанном душевном состоянии да и при 6° в комнате. У нас тут составл. списки для Ялт. эвак. комм. Я занес себя, по отделу «должн. лиц» (народн. просв.), как писатель, как действ. чл. О-ва Любит. Росс. Слов. при Моск. Универ. Что из этого выйдет – не знаю. Я имею право на выезд и как отец офицера (семья военнослужащих), но не уверен, что из этого всего выйдет результат

положительный. Рука дрожит от холода и волнения. Если Кр. буд. эвакуировать – я не могу остаться. Сыну комиссия дала еще месяц отпуска (до 1 марта), у него признали туберк. об. легк. Не знаю, куда он попадет при эвак., но его должны туда или сюда вывезти – на фронт или Кубань, или заграницу, – и я не могу потерять с ним связи. У Вас, в Ялте, все же центр, и Вы, конечно, в курсе дела. Как думают распорядиться судьбой своей ялтинские писатели? И идет ли им навстречу комиссия? Как Вы, Сургуч., Гребенщиков, Найденов и другие, кто там? Если ехать – лучше бы во вс. отнош. ехать вместе. Не покиньте меня. Средства… У меня на первое время – мес. на 3, думаю, найдется деньжат (вещи к.-н.), но на соб. сч. ехать, т.е. истратить тыс. 20-25 с женой за проезд я не в силах – их нет у меня, а переводить мои (женины) вещички в русск. бумажки я не могу. Лучше вещи там продадим. А заработок к.-ниб. сыщу. Купчую на свою землю повезу. Так вот, если ехать, если писатели едут, если их комм. занесут в число им. право, но выезд за счет англ. короля, что ли, известите меня, считайте меня с женой. Не покиньте. Я в тревоге, не могу сообразиться, таков узелок жизни! Написал Сургучеву, но пока ответа нет. Аверченко написал – и опять нет ничего. В Севастополь у меня сил – средств не хватит проехать. Да туда и пропуск надо. одн. словом, сообщите, если нужно, телеграфно, или зак. п. как и что, куда мне ехать и что предпринять, если у писателей есть какой план по сему делу. Не покиньте. В этой алушт. дыре пропадешь. Если дают возможность выехать (вывозят) буржуев, то как же не вывезти писателей, которые в против. случае, могут быть пущены на удобрение, как навоз. Я готов улицы мести где угодно, лишь бы не жить в стране крови и смерти. Душа изживает посл. силы. Уведомьте, и если дело спешное, зачислите и меня на как.-ниб. корабль, в как.-ниб группу, с женой Ольгой Александр. Лет мне 47, жене 45. Ну-с, еще что? Причины выезда понятны. Первое вр. заграницей просуществую. А оплатить выезд не могу. Простите, едва пишу. Если нужно выехать в Ялту немедленно дайте срочн. телегр. или по телефону, что ли, кто-ниб. добр. челов. скажет.

Ваш *Ив. Шмелёв*

У нас можно вызывать к телефону к опред. часу (меня – с дачи Красная Горка Тихомирова).

Не покиньте. У меня за немцами имеется марок 400-700 за два издания «Человека из рест.» и на англ. и на франц. издавали – к.-ниб. наскребу.

Писал Вам заказное кр. 28 янв.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Спиридонова Л.А.* Трагедия И. Шмелёва, писателя и человека // *Шмелёв И.С.* Родное. М., 2000. С. 133. (из письма И.С. Шмелёва С.И. Гусеву-Оренбургскому от 4 февраля 1921 г.).

[2] Там же. С. 139.

[3] Там же.

[4] Там же. С. 133.

[5] *ОР ИМЛИ.* Ф. 35. Оп. 2. № 101. Письмо С.Я. Елпатьевскому от 15/28 августа 1918 г.

[6] Там же.

[7] Там же.

[8] *ОР ИМЛИ.* Ф. 35. Оп. 2. № 101. Письмо С.Я. Елпатьевскому от 4 сентября 1918 г.

[9] Там же.

[10] Там же.

[11] Там же.

[12] Там же.

[13] Там же.

[14] *ОР ИМЛИ.* Ф. 35. Оп. 2. № 101. Письмо С.Я. Елпатьевскому от 18 декабря 1918 г.

[15] *ОР ИМЛИ.* Ф. 35. Оп. 2. № 101. Письмо С.Я. Елпатьевскому от 13 февраля 1919 г.

[16] См. приложение, письмо 1.

[17] *ОР ИМЛИ.* Ф. 35. Оп. 2. № 101. Письмо С.Я. Елпатьевскому от 17 сентября 1919 г.

[18] Там же.

[19] Там же.

[20] Там же.

[21] *ОР ИМЛИ.* Ф. 35. Оп. 2. № 101. Письмо С.Я. Елпатьевскому от 22 января 1920 г.

[22] Там же.

[23] Там же.

[24] См. приложение, письмо 2.

[25] См. там же.

[26] См. там же.

[27] См. приложение, письмо 3.

[28] См. приложение, письмо 2.

[29] См. приложение, письмо 3.

[30] *ОР ИМЛИ*. Ф. 35. Оп. 2. № 101. Письмо С.Я. Елпатьевскому от 21 февраля 1920 г.

[31] Там же.

[32] Там же.

[33] Там же.

[34] Там же.

[35] Там же.

[36] Там же.

[37] Там же.

[38] Там же.

[39] Там же.

[40] *ОР ИМЛИ*. Ф. 35. Оп. 2. № 101. Письмо С.Я. Елпатьевскому от 25 августа 1920 г.

[41] Там же.

[42] *ОР ИМЛИ*. Ф. 35. Оп. 2. № 101. Письмо С.Я. Елпатьевскому от 21 февраля 1920 г.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

А – автограф
АМ – авторизованная машинопись
ЧА – черновой автограф

АГ – Архив Горького (Москва)
БФРЗ – Библиотека-фонд «Русское Зарубежье» (Москва).
ОР ИМЛИ – Отдел рукописей Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН (Москва)
ОР РГБ – Отдел рукописей Российской государственной библиотеки (Москва)
РГАЛИ – Российский Государственный архив литературы и искусства (Москва).
РФК – архив Российского фонда культуры.

Архив Г. 1–16 – Архив А.М. Горького. Т. 1. История русской литературы. М., 1939. – Т. 16. А.М. Горький и М.И. Будберг. Переписка (1920–1936). М., 2001.

Венок Шмелёву – Венок Шмелёву: К 15-летию Российского Фонда культуры и 5-летию Фонда «Москва-Крым» / Сост. Л.А. Спиридонова, О.Н. Шотова. М., 2001.

Г-30. – Горький М. Собрание сочинений: В 30 т. М., 1949-1953.

Горький. Письма. Т. 1-14. – Горький М. Полное собрание сочинений. Письма: В 24 т. М., 1996–2006. Т. 1–14.

Дунаев. – Дунаев М.М. Православие и русская литература: В 6 ч. М., 1995. Ч. 5.

ЛН. Т. 1-95. – Литературное наследство. М., 1935–1995. Т. 1–95.

Любомудров. – Любомудров А.М. Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б.К. Зайцев, И.С. Шмелёв. СПб., 2003.

О тьме и просветлении. – Ильин И.А. Книга художественной критики. Бунин – Ремизов – Шмелёв // *Ильин И.А.* Собрание сочинений: В 10 т. М., 1996. Т. 6. Кн. 1. С. 183–406.

Одинокий художник. – Ильин И.А. Одинокий художник. Статьи, речи, лекции. М., 1993.

Наследие Шмелёва. – Наследие И.С. Шмелёва: Проблемы изучения и издания. Сб. мат. международ. научн. конф. 2003 и 2005 гг. – М., 2007.

Памяти Шмелёва. – Памяти Ивана Сергеевича Шмелёва. Мюнхен. 1956.

Переписка двух Иванов: (1927-1934). – *Ильин И.А.* Собрание сочинений. Переписка двух Иванов. (1927-1934) / Сост. и коммент. Ю.Т.Лисицы. М., 2000. Т. 1.

Переписка двух Иванов: (1935-1946). – *Ильин И.А.* Собрание сочинений. Переписка двух Иванов. (1935-1946) / Сост. и коммент. Ю.Т.Лисицы. М., 2000. Т. 2.

Переписка двух Иванов: (1947-1950). – *Ильин И.А.* Собрание сочинений. Переписка двух Иванов. (1947-1950) / Сост. и коммент. Ю.Т.Лисицы. М., 2000. Т. 3.

Роман в письмах. Т. 1-3. – И.С. Шмелёв и О.А. Бредиус-Субботина. Роман в письмах: В 2 т. М., 2003 (Т. 1) и 2005 (Т. 2).

Русская идея. – Русская идея: Сборник произведений русских мыслителей. М., 2002.

Сорокина. – *Сорокина О.Н.* Московиана: Жизнь и творчество Ивана Шмелёва. М., 1994.

Черников. – *Черников А.П.* Проза И.С.Шмелёва. Концепция мира и человека. Калуга. 1995.

Шмелёв. Переписка. Ч. 1–2. – *Шмелёв И.С.* Переписка с О.А. Бредиус-Субботиной. Неизвестные редакции произведений. Т. 3 (доп.). М., 2005 (Ч. 1) и 2006 (Ч.2).

Шмелёв и литературный процесс. – И.С. Шмелёв и литературный процесс XX–XXI вв.: Итоги, проблемы, перспективы. X Крымские Международные Шмелёвские чтения. М., 2004.

Шмелёвские чтения. 1999. – И.С.Шмелёв в контексте славянской культуры. VIII Крымские Международные Шмелёвские чтения. Сборник материалов международной научной конференции. Алушта, 1999.

Шмелёвские чтения. 2004. – Художественный мир И.С. Шмелёва и традиции славянских литератур. XII-е Крымские международные Шмелёвские чтения. Симферополь, 2004.

Ссылки на тексты И.С. Шмелёва и М. Горького даются по изданиям:

Шмелёв И.С. Собрание сочинений: В 8 т. М., 1907–1917. – цитаты из этого собрания сочинений даются в тексте в круглых скобках, в которых указываются том – римскими цифрами и страница – арабскими цифрами.

Шмелёв И.С. Собрание сочинений: В 5 т. М., 1998-2000; также три тома дополнительных: М., 2000. Т. 6–8. – цитаты из этого собрания

сочинений даются в тексте в круглых скобках, в которых указываются том и страница – арабскими цифрами.

Шмелёв И.С. Собрание сочинений: В 12 т. М., 2008. – цитаты из этого собрания сочинений даются в фигурных скобках, в которых указываются том и страница – арабскими цифрами.

Горький М. Полное собрание сочинений. Художественные произведения.: В 25 т. М., 1958-1976. – цитаты из этого собрания сочинений даются в тексте в квадратных скобках, в которых указываются том – римскими цифрами, и страница – арабскими цифрами.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЁН

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И.С. ШМЕЛЁВА

СОДЕРЖАНИЕ

II

Формат 60x84/16. Тираж 300 экз. Печ. листов 28,625.
Дата сдачи в печать 13.07.2011 г. Заказ № 4953/1.

Отпечатано в ООО «Принт-Экспресс»,
г. Смоленск, пр-т Гагарина, 21. Тел.: (4812) 32-80-70